الدكتور سعيد علوش

النقد الموضوعاتي

الدكتور سعيد علوش

النقد الموضوعاتي

نسخة إلكترونية بصيغة PDF

غير مطابقة للنسخة الورقية من حيث ترقيم الصفحات

النسخة منقولة من موقع المؤلف

http://www.saidallouch.net/index1.htm

تنسيق

عزالدين العمراني

النسخة الورقية – الطبعة الأولى

من منشورات: شركة بابل للنشر والطباعة، الرباط، المغرب، 1989

استهلال

" فبأي اهتمام منهجي، استطاعت السيميائية، في الغالب، تنحية المسألة الموضوعاتية، وافترض أن الجواب أو الأجوبة عن هذا السؤال معروف جدا، لهذا أريد أن أحاول ملاحقة أثر ما حصل في حقل النقاش العام والجدال، إذ خلال أية مواجهة، تتخلى الموضوعاتية عن مكانها للسيميائية؟ وماهو تاريخ هذه الهزيمة؟

خاصة وأن الأسماء الكبيرة لم تنضم إلى هذا الجدال...

فإذا كانت الحرب الموضوعاتية لم تتم، فلأنه لم تكن هناك نظرية موضوعاتية، يمكن الدفاع عنها في نهاية الأمر، وليس لأن ذلك يتعلق عند الموضوعاتيين بمجرد غياب للتأمل، أو افتقاد النظام. فإذا كان باشلار (و) بولي لا يتوفران على نظرية، فلأن النظرية لم ترتبط بالنقد الأدبي، الذي كانا يرغبان في متابعته، أو بالأحرى بالنقد الذي يعتقدان في أنهما صنعاه. وإذا كانا لم يخوضا في نقاش " جديد النقد الجديد"، فلأن ذلك يظهر لهما غير شرعي، وغير منطقي..

إن بعض المحاولات الجدالية ضد الموضوعاتية التي ظهرت مع شاعري وشكلاني كريكاردو (Ricardou)، لم تأخذ في الاعتبار هذا الاختلاف، الذي يمكن عنونته بالإيديولوجي".

بيتركريل(Peter Cryle)

حول النقد الموضوعاتي

بويتيك 1985/64

تقديم

تعود علاقاتي الأولى بالنقد الموضوعاتي إلى عقد من الزمن، حين تعرفت بباريز على جان بيير ريشار، كمحاضر في الموضوع، ومشرف على زميلتي كيتي سالم- أخت الروائي السوري جورج سالم- والتي كانت تحضر رسالتها حول موضوعة (القلق في قصص كي دي موباسان)، كما حظيت كذلك بمتابعة نقاش ج.ب. ريشار لهاته الأطروحة. ورغم بداية اهتمامي بكتابات النقد الموضوعاتي، إلا أن هذا النقد بقي بالنسبة لي مشروعا مؤجلا من بين مشاريع أخرى.

أما وقد بدأت افتح عيني على الحداثة العربية، فإن ما راعني هو هذا النزوع الجارف نحو موضوعية الاتجاهات الوجودية فالبنيوية فالشكلانية، وقد وجدت جميعها ردود فعل مختلفة ومتفاوتة وظرفية.

ولما كان ما يشدني في هذه الحادثة هو ثوابتها المعرفية، فقد حاولت من خلال كتاب سابق عن (هرمنوتيك النثر الأدبي) (1985) إثارة الانتباه إلى هذا العصب الحيوي على مستوى عديد من الحقول المعرفية المتداخلة. تلاه بعد ذلك ترجمة كتاب فرانسواز ارمينكو (المقاربة التداولية) (1986) واستمرارا في هذا الإطار أقدم اليوم مقاربة حول (النقد الموضوعاتي) (1987) وهو بدوره لا يقدم وصفة جاهزة قابلة للتطبيق، بقدر ما يمهد للإطار المفهومي في علائقه بالنقد الجديد. لهذا لا تتموضع مقاربتنا ضمن نوع من الاستغراب في مواجهة الاستشراق، كما أننا لا ندعي سد فراغ أو تعويض غياب الإنتاج النظري النقدي بمادة استهلاك أبدية، لأن حذف مادة النقد الموضوعاتي من برامجنا الدراسية الجامعية أو غيابه في كتاباتنا لم يصب قراءنا بالخيبة أو كلياتنا بالأسف. من هنا فنحن نعتقد أن وجود هذا العمل لن يغير الكثير من قناعاتنا بقدر ما يدفع إلى التساؤل عن هذا المسكوت عنه في الترجمات والمقاربات والرسائل الجامعية. فهل هي أزمة نقد موضوعاتي أم أزمة عدم وجود قراء محتملين له ؟ وهل حداثتنا العربية لا تمتلك من القنوات المعرفية غير تلك التي خصت بها وروجت لها جملة من الإنتقاءات والتأليفات المكيفة والتبسيطية لهذه الحداثة العربية، ولكي لا تبقى أحادية

المنظور أقدم عرضا لا أقول بأنه يشمل ويلم بالنقد الموضوعاتي، ولكنه يمكن القارئ المغربي والعربي أن يكون قارئا له حق الاستئناس والتحسيس بمقاربة حياها الباحثون الفرنسيون أخيرا بإصدار كتاب خاص بها ومهداة إلى رائدها ج.ب. ريشار، تحت عنوان أرض التخيل (territoire de l’imaginaire) (1986)، وهؤلاء الذين أهدوه الكتاب هم : جان بلمين نويل (Jean Bellmin-Noel) (1986)، والشاعر ايف بونفوا (Yve Bonnefoy) وبيير برونيل (pierre Brunel)، وميشال بيتور(Michel Butor)، وميشال كولو (Michel Collot)، ورايمون دوبري جنيت (Raymonde Debray Genette) وبياتريس ديديي (Beatrice Dédier)، وجاك ديبان (Jacques Dupin)، وجان ديبون (Jean Dupon)، وجيرار جنيت (Gerard Genette). وجنين جلات (Jeannin Jallat)، وجان كلودماتيو (Jean Claude Mathieu)، وجورج بولي (Jeorge Poulet)، وجان رودو (Jean Roudaut)، وجان روسي (Jean Rousset) وجان ستاروبنسكي (Jean Starobinski).

ولا نعتقد أن شهادة كل هؤلاء النقاد البارزين والمعاصرين في فرنسا تخلو من دلالة وأهمية اكتسبها النقد الموضوعاتي ورائده ج.ب. ريشار. إنه النقد الذي اكتسب شرعيته من ممارسته أولا، ومن تقاطعه مع عديد من المقاربات السيميائية والبنيوية في عصر اللسانيات الذي لم يصب النقد الموضوعاتي بالكثير.

إنها إذن مجموعة من الحوافز، تلك التي كانت وراء قراءة الكتابة، وكتابة القراءة الموضوعاتية، من خلال العرض والتطبيق والترجمة، خارج الانبهار والموضوية، وبعيدا عن المزايدة أو الوساطة الترويجية. من ثم يأتي كتاب (النقد الموضوعاتي) لا ليسد تغرة في الصرح الكبير، ولا ليفتحها في نفس هذا الصرخ، ولكنه يأتي لتوسيع فضاء السؤال، حول أبعاد وعمق وصلابة المقاربات الأدبية التي تعصف بنا كسلطة معرفية ووجودية لا تخدم سلطة أخرى غير هذا الكائن الأنطولوجي الكامن في الدرس الأدبي والباحث عن صور وعلائق تخيلاته عبر الماء والنار والهواء والأرض، أي عبر عناصر حياة الصور الأدبية، كما كشف عنها ج.ب. ريشار، في (عالم مالارمي التخيلي)، وكليطو في (موضوعاتية القدر في روايات مورياك)، وكيتي سالم في (قلق قصص موباسان)، وعبد الكريم حسن في (الموضوعية والبنيوية في شعر السياب)...

إنها إذن هموم الباحثين والمبحوث عنهم، تلك التي يقودنا النقد الموضوعاتي نحوها، فهل هو نقد النقد، ذاك الذي تقوم به اليد الثالثة- مادامت الثانية نقدية والأولى إبداعية أم أنها دعوة لتكامل إصداراتنا حول الهرمنوتيكي (1985) والتداولي (1986) والموضوعاتي (1987).

سعيد علوش- الرباط في 1987/3/8

أ- وضعية النقد الموضوعاتي

1- تداول "الموضوعاتي" و" الموضوعاتية":

يعد اصطلاح " الموضوعاتي" (thème) تحديدا إجرائيا تعالج من خلاله وحدات ذات درجة تكون تركيبية واحدة دون اشتمالها على عدد العناصر نفسها، شريطة تداخل الأشكال المترابطة، لا الأشكال الحرة. وقد كان اصطلاح " الموضوعاتي" (أو التيمي) اصطلاحا انطباعيا إلى حد بعيد، استعمله ج.ب.ويبر(Jean Paul Weber) في معنى خاص مطلقا إياه على الصورة الملحة والمتفردة والمتواجدة في عمل كاتب ما. من ثم، ينظر إلى اصطلاح الموضوعاتي حسب منطق التماثل. ويبرز سر الموضوعاتي في الإبداع عبارة عن حدث ينتج من جراء صدمة تعود إلى أوائل شباب- إن لم نقل طفولة- الكاتب. وتحدد الموضوعاتية عند ج.ب. ريشار (Jean Pierre Richard)، في شكل هوية سرية ذات مستويات متعددة ترتبط بالتجربة الخاصة للوعي التأملي، أو الخارج- تأملي. وتحدد الموضوعاتية- انطلاقا من السابق- في تمفصلها إلى قنوات، تعمل على انسجام العمل الأدبي، عبر أربعة تفرعات :

أ- خطاطة تنظيمية محسوسة.

ب- مركز حيوي لعالم تخيلي.

ج- محور ترابط العمل في كتلة دالة.

د- خلاصة لمنظوراتية التعديلات.

كما تستخلص الموضوعاتية من ميزاتها الهندسية لا عبر قيمتها الإحصائية. وتلازم الأنواع الأدبية والأشكال النقدية مشددة في ذلك على الرسالة أو الفكرة المهيمنة على العمل الأدبي- النثري أو الشعري- لتلعب فيه دور القانون الأساسي المنظم لعضويته.

وبذلك يمكن للحرب كموضوع (في المعلقات السبع، والملاحم، والروايات) أن تكون موضوعاتية في (الحرب جحيم)، و(الحرب جنون)، و(الحرب سلم). من هنا يمتزج الموضوعاتي في الأدب بالموضوع، لأن (موضوعاتية الحب)، في الشعر العذري، والسونات الموسيقية، والدراما الشكسبيرية، تعد قانونا لموضوع الحب، على الرغم من الاختلافات النوعية للموضوعاتي، من عذرية إلى أخرى، ومن إباحيّة إلى غيرها، ومن دراما إلى مماثلتها. إذ تكاد

هذه الاختلافات النوعية تتكون من اختلافات (الحب أعمى)، و(الحب أبدي)، و(الحب لعنة)، و(الحب نعمة).

من ثم، قد نخرج بفكرة أنه ليس هناك ماهو أكثر إبهاما من الموضوعاتي، حتى ونحن نعود إلى جذر الكلمة، في استقصاء لدلالاتها وقراباتها الضمنية والخفية واكتشافاتها للبنيات الفكرية للأعمال.

وإذا كانت تعريفات الحقل الثقافي لأدب ما- كيفما كانت وطنيته- تمتلك ما يدعم الموضوعاتي على المستوى المعجمي والسيميائي، فإن الانتقال إلى الحقل الثقافي العربي يجعلنا نتردد بين الاحتفاظ بالمصطلح، كما هو في لغته : التيم/ التيمية/ التيمانية : (thème/Thématique/ Thématiser)، أو اعتماد التعريب العربي : الموضوعاتي/ الموضوعاتية، الموضوعاتيات، وهي تعريبات يدعمها في غالب الأحيان الأصل الأجنبي، كما نجد ذلك في مقاربات عبد الكريم حسن، وجوزيف شريم، وكيتي سالم، وكليطو. هذا إذن ما دفعنا إلى اختيار تعريب المصطلح مع التشديد على الأصل المرجعي. وبذلك يصبح مفهوم الموضوعاتي في الحقلين العربي والغربي هو التردد المستمر لفكرة ما، أو صورة ما، فيما يشبه لازمة أساسية وجوهرية، تتخذ شكل مبدأ تنظيمي ومحسوس أو ديناميكية داخلية، أو شيء ثابت، يسمح للعالم المصغر بالتشكل والامتداد.

فالبحث إذن في الموضوعاتي هو بحث عن النقاط الأساسية التي يتكون منها معنى العمل الأدبي. ومقاربة الكشف عن هذه النقاط الحساسة التي تجعلنا نلمس تحولاتها، وندرك روابطها، في انتقالها من مستوى تجربة معينة إلى أخرى شاسعة. ولهذه الغاية، يجري افتراض مقاربة التردد الإحصائي للموضوعاتي الذي يمكننا ملاحقته عبر تواترات تظل غير متوفرة على قواعد ثابتة وعامة، مع أن بإمكاننا حصر الموضوعاتي من خلال التكرار كطريقة عادية تسمح بالإلمام المعجمي أو السيميائي بالموضوعاتي الأساسي والثانوي في النص، مما يساعد على تبين المعمار الظاهر أو الخفي، وإدراك مفاتيح مكوناته، كعلامة على قابليته للفهم والتأويل. بيد أن التكرار لا يرضي ج.ب. ريشار، لأنه يقف فقط عند حدود الكلمات- المفاتيح والصور-

المفضلة والأشياء الجذابة. ولا يتعداها إلى طرح الموضوعاتي كصورة تفجير للوحدة عبر تفكيكها وتركيبها.

ويمكن القول بأن التوقف عند الموضوعاتي، كإدراك قار ومستنسخات وقوالب معجمية وصور وأشكال تعبيرية لعصر ما قد يفرغ الموضوعاتي من طابعه الابتكاري الشخصي. لذلك نجد أن التكرار لا يتعدى مجرد علامة، لأنه ليس المعيار الوحيد الذي يكشف عن الموضوعاتية والموضوعات مادام يحمل دائما وباستمرار قيمة دلالية، لأن القيمة الاستراتيجية للموضوعاتي هي هندسة موقعه.

لهذا، نجد أن ج.ب. ريشار ينتهي إلى صعوبة إيجاد طريقة موحدة لحصر الموضوعاتي في شكل طرائق ذاتية وعليها أن تبقى كذلك، لأن كل مقاربة نقدية تقتضي افتراض أصالة نقدية للناقد والقارئ والكاتب. وهذا التوجه المبدئي هو بالذات ما يؤسس ويؤصل للمشروع النقدي الموضوعاتي. وقد استدعى الطرح السابق وضع الموضوعاتي في خطية عبر مستويات التجربة وتعددت رؤاها لمعرفة كيفية تواصلها في تأليف التجربة.

كما تظهر الموضوعاتية الأساسية والثانوية كمرسل يسمح بالغور داخل مختلف اتجاهات العالم الداخلي للعمل، في انتظار حيوي ومجاميع منسجمة ومرنة يحكمها قانون التشاكل والتضاد والثبات والتحول والانفتاح والانغلاق والمباشرة والضمنية.

كما يمكن للموضوعاتية البنيوية أن يتحدد فيها الموضوعاتي كتجميع مبنين للحوافز، إذ يتشكل ضمن علاقته بموضوعيات أخر مشابهة أو معارضة له.

وينتمي كل موضوعاتي من هنا، إلى نظام- مصغر من الموضوعاتيات المتقاربة ذات الحقل الواحد، والذي تتحدد بنيته أساسا من خلال لعب التعارضات داخل هذا الحقل.

ويستخلص من هذا أن بنينة المضمون ترتبط بمعيارية : إذ يعد الموضوعاتي مبنينا في الأدب، ولا ضرورة لادعاء دراسته في معزل عن بنيته.

وبذلك يتكشف لنا مبدآن إبستمولوجيان يشتقان من القيمة التي تطرح بنية الموضوعاتي في أي مشرع موضوعاتي بنيوي. هما :

أ- استحالة الكشف الموضوعاتي خارج حقله الدلالي.

ب- تحدد الموضوعاتي في ثوابت دلالية.

ويتوجب علينا- من خلال السابق- القيام بجرد لتحديد إمكانيات تغير الموضوعاتي الذي يصبح- انطلاقا من هذه القاعدة- عبارة عن توزعات للدلالة الأدبية.

ويظهر أن تمييز جيرالد برانس (Gerald Prince)، بين الحافز والموضوعاتي، يبرز أن الاختلاف هو اختلاف في الدرجة لا في الطبيعة، مع أن الحافظ يعد-بدون شك- أكثر ملموسية، بينما يظهر الموضوعاتي أكثر تجريدية. غير أن الأشكال الموضوعاتية الأكثر ملموسية تلحق بالأشكال الأكثر تجريدية في الحافز الذي لا مجال له في الاستمرار.

وتعد الحوافز التي تظل جامدة في شكل قالب قليلة، وتقدم الاتفاقات المختلفة للحافز عبارة عن تنويعات لنمط قاعدي، لذلك يمكن أن يعد الحافز بمثابة الموضوعاتي.

وتنتمي الموضوعاتيات إلى أسرة مفاهيم، تدفع إلى الاعتقاد في إمكانية الحصول على تقعيد منطقي مقصدي.

وقد تتوصل أحيانا إلى عدم وجود الموضوعاتي في النص، بل يقع خارجه، أي في التقليد الأدبي الذي يندرج النص فيه مادام التقليد يعترف بالموضوعاتي كأساس ثابت للأدب، لأنه كل ما ننتهي إليه خلال كل تأويل. إذا يصبح الموضوعاتي شعارا للنص، فهو لا يوجد دون كتابة، هذه الكتابة التي تعترف بالموضوعاتي ولا ترفض خدمته مادامت تشغله بوظيفة هويتها.

من ثم، تتكون في أذهاننا حركة مد وجزر شبه تلقائية عن تنويع الموضوعاتي للمفهوم وتوحيد المفهوم للموضوعاتي، وهي حركة تفسر صعوباتنا في التفريق الواضح بين العمليتين. ويفضي بنا التحرر من قيد التعريف والغوص في عدوى التجريب إلى استقرار المفهوم الذي يصبح موضوعاتيا في تسمية سهلة تخضع للتأمل، ولا يلبث الموضوعاتي أن يبتلع داخل المفهوم، ولهذا السبب كان التفكير في الموضوعاتية موجها تلقائيا نحو العملية الثقافية لاستخلاص المكونات، إذ نجد أن قارئ رواية ما يقوم بذلك حين يبدأ في تحليل الإبداع الروائي.

من ثم، نجد الموضوعاتي يطرح موضوع تساؤل كل المفاهيم التي تكونت لديه بقصد الإلمام بها، ويظهر هذا من خلال الدينامية الجمالية للموضوعاتي (بحكم أنها تسمح بسلسلة متغيرات غير

متوقعة)، ومن خلال السيكولوجية (بحكم تكونها وتحللها في وعي الكاتب والقارئ والسامع والمشاهد)، ومن خلال السوسيولوجية (كسلسلة أفكار تلقيت بأشكال مختلفة تتقاسمها الجماعات السوسيو- ثقافية، وتروج عبر الحوار الذي يوجهه الجمهور). ومن خلال التاريخية (كظاهرة تطورية تكتسب بعض الخطوط وتفقد أخرى في تعديل لروابطها الداخلية ونقل لحدودها الخارجية).

ويعتبر نورمان فريدمان (Norman Friedman) اصطلاح الموضوعاتي من الاصطلاحات الأساسية والمتغيرة في النقد المعاصر، وكان يعني في النقد القديم المعنى العام أو الشكل.

ويمكن للموضوعاتي أن يدل على مشاكل متعددة، كالفاعل أو القضية القاعدية التي يجسدها العمل (كعلاقة الفرد بالمجتمع مثلا)، وكل تكرار في عمل ما، كما هو شأن الحافز أو المحرك (كموضوعاتي المطر في رواية وداعا للسلاح مثلا)، وكل عنصر مهيمن (في موضوعاتي العدو في عمل المنزل الأسود)، وموضوعات الحب والمرأة والدين والرحلة، أو ما يعتبره نورثروب فراي (Nothrop Frye) (معنى) و(مضمونا مفهوميا) و(فكرة) أو (نقطة عمل).

ويمثل الموضوعاتي بالنسبة للحبكة ما يمثله المعنى بالنسبة للشكل، فهو تطور فاعل وفكرة هامة، وخيط مركزي وتعميم أدبي، وصنف دلالي مجرد يقود مجموعة من الحوافز أو الوحدات. فالموضوعاتي هو إطار وبنية صغرى ونموذج للواقع ونظام لترتيب معارفنا حول موضوع ظاهرة ما في العالم.

2- حقل وحدود الموضوعاتي :

يرى كلود بريمون (cl.Bremond)، أن قيام وتطور نظرية معاصرة للأدب جاءا "كرد فعل على توسع الدراسات المرتكزة على مضامين الأعمال، وقد اهتم مؤسسوا هذا المجال الجديد باستخلاص البنيات الشكلية التي تحكم التنظيم الأدبي، معتمدين في ذلك على النحو لا على الخبر، وعلى اللغة لا على الكلام وعلى الروابط لا على المرجعية. وبتعبير هذه المرحلة فقد استطاع تقدم علم السرد التجريدي والدراسات حول الخطاب التوصل إلى التغيير العميق لروح الدراسات التي فتحت أمامها حقولا من الأبحاث التي لا تقبل الشك، وذلك بتمكينها من ابستمولوجية متجددة" (بوتيك/395).

ويساعدنا هذا التقديم على موضعة حقل وحدود النقد الموضوعاتي الذي جاء نتيجة هذه الابستمولوجية المتجددة التي ساهمت في تكوين نظرية معاصرة للموضوعاتية الأدبية من خلال محددات طرق تندرج بواسطتها مجموع الوحدات والمفاهيم والصور في عمل ما ضمن موضوعاتية توحي بمفاهيم (للحب والموت والحياة والثنائية والانسجام والتعارض...) أو بمجاميع مفاهيم في (آلام فرتر)، و(المعذبون في الأرض)، أو بأحكام : (الحياة كذبة كبرى)، و(الموت استراحة، أبدية).. إلخ.

من ثم، نواجه التساؤلات المشروعة عن علائق الموضوعاتية بالبينات السردية، ووضعية الحافز والموضوعاتي وعلاقتهما بالخطابات السردية، ودلالة الموضوعاتية في العوالم التخيلية، وروابطها بنظرية الأنواع الأدبية، والقرابات الموضوعية والذاتية بين الموضوعاتي وأصناف الخطابات الأدبية، ودور التقاليد الموضوعاتية في المراحل التاريخية، وعن مكانة وإمكانية قيام سوسيولوجية وسيكولوجية وبنيوية وسيمائية موضوعاتية.

وليس التعارض راديكاليا بين مفهوم الحق الموضوعاتي، كما نجده في مساهمة لوبومير دوليزيل (Lubomir Dolezel)، وعند غيره كما قد يظهر، إذ ينطلق دوميزيل من حقل موضوعاتي تحدده ثلاث زوايا، معتمدا على حالات وسيطة تنتهي بالاعتراف بوجود حالات مشكوك فيها، كما هو شأن حالة التحولات التي تشوش على الحدود الأولية الخاصة بالانطلاق من اللامستمر إلى المستمر، في حين ينطلق البعض الآخر من حقل موضوعاتي مستمر للتساؤل عن مختلف الطرق التي تسمح بجرد الحقل المعين، دون التعبير عن القيمة الابستمولوجية لكل طريقة من الطرق. كما يمكن اعتبار اكتشاف الحقل الموضوعاتي شكلا بنيويا نسبيا، إذ لا يتم الإلمام الثقافي به إلا حين يتم إيجاد قطائع وتجميعات ضمن استمرارية الحقل الموضوعاتي. إذ تراهن كل عملية على بنية النص أو مجموع النصوص المشروطة باهتمام جمالي ومنطقي ونسبي وبنيوي...الخ.

ويظهر أن الموضوعاتي يحتل مكانة هامة في أعمال اللسانيين، وخاصة أولئك الذين يتبنون نظرية التعبير ويعتمدون على الميراث البنفنستي (Emile Benveniste) عامة. إذ يصبح الموضوعاتي عبارة عن اكتشاف تعبيري ووظيفي، غير أن الاستعمال اللساني يختلف اختلافا

جوهريا عن استعمالات المحللين الأدبيين، ويتعلق الأمر بالنسبة للاستعمال الأول بالسطح أو الانتهاء إلى شيء واضح ومباشر. بينما يعود الاستعمال الثاني إلى صور ضمنية تثير شك المحلل حين تكون مباشرة وواضحة.

يساعد مفهوم الكشف على الربط بين الاستعمالين- إلى حد ما- بحكم أن الموضوعاتي يتكون من تعبير يجعله ينطبق ويسري على كل كلام من أصغر وحداته إلى أكبرها، ومن الحروف إلى مكونات النص الأدبي، خاصة وأن الموضوعاتية تكاد لا تختلف جوهريا من ثقافة إلى أخرى، ومن لغة إلى أخرى، وإن اختلفت من كاتب إلى آخر، ومن عمل إلى آخر.

ويظهر نزوع الاستعمال اللساني إلى دراسة الموضوعاتي على مستوى الجملة، والذي أعقبته دراسات أخرى على مستوى الخطاب. ونلاحظ أن المستوى الأول نما بشكل قوي دون أن يربط علاقاته بالأدب. بينما ظل المستوى الثاني الذي كشف عن دقته الأدبية بعيدا عن التأثير القوي.

ومع كل ذلك يصعب تطبيق التعريفات اللسانية على الأدب لاستحالة تحديد مقياس كشف بؤرة اهتمام المتكلم أولا، ولاختلاف العمل الأدبي الذي يسن لنفسه وضعية تعبير خاصة تقوم على الجمع بين عناصر موزعة ثانيا.

فلا غرابة أن يجد الموضوعاتي وضعيته تتذبذب على الدوام بين وضعية العلامة التي تبدع الاختلاف في ملازمة المعنى لنظام العمل ووضعية الإشارة التي تحيل على نوع ما ومخزون حوافز خاصة، ووضعية أوامر يتعثر فيها الكاتب ويواجه ببعض العوائق، كما يواجه القارئ بأفق انتظار مبرمج مسبقا. وضعية اعراضية يشار إلى حضورها بغياب ما. ووضعية رمزية تأتي كعنصر من النظرية أو الخطاب النقدي حول العمل.

ولا غرابة كذلك أن لا تزودنا نظرية الأدب بأدوات تأويلات للموضوعاتي، إذ ليس علينا أن ننتظر أكثر من مقاييس للكشف عن الموضوعاتي، وقد يكون ذلك من قبيل اعتمادنا على نظرية الرسم في رسم وجه جني مثلا.

وتكاد الدلالات الأدبية، بحكم كونها لعبة أشكال مفرغة تؤكد نفسها عبر مرآوية إبداع المعنى والامتلاء به، فهي تدعونا إلى الاستماع الجيد والتلقي الجيد لغنى الموضوعاتية التي تزخر بها.

ومن الممكن أن تكون الموضوعاتية البنيوية سابقة على الشاعرية الأرسطية وعلى غيرها من الحركات، إلا أن الإقبال عليها وإشهارها، جاء على يد جماعة من الباحثين، أمثال بيدي (Bedier) وبارث (Barthes) وغريماس (Greimas) وج. ب. ريشار بفرنسا، وديبليوس (Debelius) بألمانيا، وتوماشفسكي (Tomachevski) و بروب (Propp) بروسيا، وموكاروفسكي (Mukarovsky) وفوديكا (vodicka) بتشيكوسلوفاكيا. وقد جاء هؤلاء لنقل التحليل الموضوعاتي كآلة حربية حقيقية ومعاصرة موجهة ضد جل المقاربات التاريخية للأعمال التي هيمنت لمدة طويلة.

ومن ثم، خلق النقد الموضوعاتي ردود فعل مختلفة، اعتبرته تحليلا ذاتيا وانطباعيا وسطحيا، لتنتهي به إلى نمط من الخطاب حول أدب غير مقعد وغير قابل للتوالد. من هنا يأتي تدخل فيليب هامون (philippe Hamon) ليفسر هاته الإشكالية إذ :

"... من الصعب التخلي عن الموضوعاتي، هذا المكان الأعراضي لصالح نوع من الإسقاط الارتجالي (netroactive) على حساب جوهر وطبيعة العمل نفسه، ورغبة الانسجام (فالموضوعاتي عبر تردده الظاهر إلى حد ما، يضمن مقروئية كاملة للنص إلى حد ما)، التي تمزج كل قراءة، وكل إلمام وكل نظرية عمل. فالموضوعاتي ليس هو " ما نتكلم عنه" (كتعريف نحوي)، بقدر ماهو، ذاك الذي يسمح بالكلام عن والي العمل بإجمال العمل، وسرده حتى يمثل أمام وفي ما فوق خطاب، واستحضار وجوده العقلاني، أي بتلخيصه عبر تبسيطه : فتسمية الموضوعاتي تعادل عنونة عمل ما، فالعنونة (هي تقييم وتسمية في نفس الآن). إنها جزء من العمل في (الأحمر والأسود).

(...) فالموضوعاتي مكان لتأسيس مركز ثقل، (فهو مركز " خطورة" العمل) وسلطة ومعنى وقيمة، إنه مكان لتحدد " ملكية" النص المدروس نفسه، أي المكان الذي يشرحه القرار المتزن للمحلل الذي ينتقي المضامين المسماة للنص ويحدد مراتب هذه المضامين (فالموضوعاتي الذي يحتفظ به ويسمى موضوعاتيا، هو الأكثر أهمية من الموضوعاتي الذي لا يحتفظ به)، إنه مكان استقطاب القراءة ومكان لتجسيد الكتابة، إنه " إدراك معنى" بكل معاني الكلمة : فهو تجسيد ثلاثي، لأن الموضوعاتي يصبح نقطة اختلاف وتواصل لتناص (فهو يكرر ليتعمم كل

موضوعاتي لمتغيراته...) وتواصل خارج نصي (فهو مأخوذ من الخارج) إما في " واقع" أو في " معيش" كاتب، يصبح فيه كتوقيع)، وتواصل تناصي (فهو إشارة لانخراط النص في التقليد أو في طليعة، أي في نصوص مؤسساتية، أو في نصوص أخرى).

إنه نقطة ازدهار مجموع علاقات كونها النص، واختزلها القارئ إلى مساعد".

(بويتيك/496)

والنقد الموضوعاتي الذي يتغذى على الميراث الباشلاري يؤكد في النص على تلازم واستقلالية الأدب المتحرر من العلاقة المباشرة بالافتراضات السوسيو- تاريخية، إنه يعالج تحت غلاف البنية قضية الوعي الاختزالي. ونكاد نقول إنه لأول مرة يطرح كتأمل حول أهداف النقد. من ثم، نجد أنفسنا أمام قواعد لشكل آخر من التحليل النصي المؤسس في هذه المرة على العمل ذاته، مكونا بذلك شبكة دالة من العلامات الخاصة.

كما يتخلى النقاد عن " الكاتب/ حياته/ عمله"، لكي يتفرغوا نهائيا إلى الدراسة الداخلية للكتابة، بواسطة تحليل نصي، مضاد للانسونية

II– النقد الموضوعاتي بين الأصول والامتداد

1– رواد النقد الموضوعاتي :

يتوزع النقد الجامعي– الفرنسي– الاهتمام بالإرث اللانسوني، من جهة، وما يطلق عليه النقد الجديد، من جهة ثانية. إذ يكمن الفاصل الأساسي بين التيارين في توجه الأول نحو الكشف عن حقيقة النص من خارجه، أي النظر إلى العمل الأدبي من خلال صاحبه، في ارتباط بالعلوم الإنسانية المساعدة، بينما يتوجه الثاني إلى اختراق معنى العمل ذاته والانطلاق منه قبل الالتفات إلى صاحبه، ويندرج في هذا التيار الثاني : سارتر (Sartre)، وج.بولي(G.Poulet)، وبلانشو (Blanchot)، وباشلار(G.Bachlard)، وبارث (R.barthes)، وستاروبسكي (Starobinsky)، وروسي (Rousset)، وبيكون(Picon)، وج.بلاين (G.Blin)، و ج.ب. ريشار (J.P.Richard).

ولا يعني أن الأسماء السابقة، تدخل في إطار واحد، خاصة وأنها تتوزع إلى إيديولوجيات : وجودية، وماركسية، وفينومينولوجية وغيرها. وهاته الأسماء تكشف عن استعارتها لأشكال وطرائق التفكير في العلم، إذ نجد ج. بولي وستاروبسكي، وج. ب. ريشار يبحثون عن فضاءات متفوقة للقيمة الدلالية في بعض البنيات من خلال الموصوعاتية التي توجد في العمل المدروس.

فالأول يصب كامل اهتمامه على ما وراء الأعمال الأدبية مسائلا فلسفتها، من خلال عنصري الزمان والفضاء، ويتقصى الثاني المعنى الضمني والبسيط والبنية اللغوية التي تقابل تكوين الفكرة في لا وعي العمل المنجز. أما الثالث فيجمع بين العديد من النصوص بهدف تحديد دلالة المنظور في الأعمال الأدبية لكتاب مختلفين. ويظهر أن النقد الجامعي الفرنسي كان وراء هذا التوالد للوجودي والموضوعاتي والماركسي كوسيلة للتخلص من قبضة الوضعي واللانسوني والبيوغرافي في النقد الأدبي للأجيال السابقة.

ورغم أن النقد الموضوعاتي -كما ظهرت بعض إرهاصاته في النقد الألماني- لم يتصدر واجهة النقد الجامعي، فقد أثر تأثيرا كبيرا في النقدين الشكلاني والنفسي، بل يمكن القول إنه ارتبط بالنقد الداخلي للنصوص الأدبية، وكون مرحلة أولية أو ما قبل المقاربة الهرمنوتيكية.

وللأسف، فإن خيبة الباحثين عن الوحدة في النقد الموضوعاتي ستكون كبيرة، لأن الخيط الرابط بين المقاربات يعتمد على حدس معرفي أكثر مما يعتمد على معادلة رياضية- ولا نقد يعتمد على هذه الأخيرة- فإذا كان النقد الشكلاني يهتم بتقنية الإطار، فإن النقد الموضوعاتي يهتم بتقنية مكونات هذا الإطار. من هنا جاء إطلاقنا لما قبل- المقاربة الهرمنوتيكية على هذا النقد كما على باقي التيارات النقدية التي خرجت من معطف موجة النقد الجديد بكامل تفرعاته.

ويكاد يستحيل إيجاد وحدة واصطناعها لتقديم النقد الموضوعاتي الذي يعتبر بمثابة خيط رفيع لمجموعة من التداعيات المنطقية والأنطولوجية.

وتعتقد آن كلانسيي (Anne Clancier) أن :

" من الأخطاء التي علينا الاحتياط منها في مقاربتنا لدراسة النقد الموضوعاتي ألا نعتبر هذا الأخير وحدة وأنه ينطلق كاملا من باشلار مادام يستعمل وبطرق مخالفة بعض الموضوعاتية الباشلارية أو يتوافق معها.

من ثم، فنقد جورج بولي يحلل الموضوعاتاية الأدبية تحت رمز الإلمام بالزمن أو بالفضاء عند الكاتب، بينما يدرس نقاد غيره، وبكثرة، علاقة الشاعر بالعالم وبالكائن عبر البنية الموضوعاتية المعقدة لعالمه : وهكذا نجد ج. ستاروبنسكي، وج. ب ريشار، وج. ب. ويبر، على العكس من ذلك، في حين يحتاط ميشال كيومار (M.Guiomar) في مقاله عن (Le.grand Meaulnes)، إذ يشرك الذاكرة والتخيل في روح التأمل الباشلارية، بيد أن كل هؤلاء النقاد يدافعون جميعا عن حقوق نقد أحادي الموضوعاتية. إذ يموضع ميشال مانسي (M.Mansy) محاولاته داخل إشكالية الإلمام بالحياة بواسطة تخيل الكاتب. أما جان بيركوس (J. Burgos) فيرتبط على الخصوص بسيرورة وظيفة الصور" (ص 153).

ويعتبر باشلار ورايمون (Raymond) وبيكن (A.Beguin) من بين المنخرطين في النقد الجديد الذي يقربهم من التحليل النفسي والبحث عن طريقة تفكير نقدية تكشف عن المكانة المتفوقة التي تحتلها الموضوعاتية والقيمة الدالة لبعض البنيات.

وإلى جانب باشلار كانت إرهاصات الموضوعاتية مع ج. بلين (G.Belin)، تخطط لإعطاء تحاليل نقدية، خاصة مع كتابه عن (بودلير)(1939)، وازداد هذا الطموح في دراستيه حول (ستاندال ومشاكل الشخصيات وستاندال ومشاكل الرواية) (1958)، عاملا بذلك على فهم غاية العمل. وفي دراسته لكيفية تعبير البنيات الأدبية يستعين بالفلسفة الوجودية والتحليل النفسي والإدليري (Adlerienne)، ملاحقا في ذلك تقصي ستاندال لنفسه في عمله، وهي فرصة للتأمل في معرفة الذات ومشاكل الإبداع الروائي معا.

أ- باشلار والنقد الموضوعاتي:

لم يكن باشلار ليصنف ضمن النقاد والأدباء لاهتماماته الفلسفية والنفسية، إلا أن بحوثه عن عناصر الكون (الأرض/الماء/ النار/الهواء) وتتبعه لشاعرية الشعراء جعلته أقرب إلى الأدب بأعماله التالية :

1- التخيل الشاعري.

2- لهيب شمعة.

3- شاعرية الفضاء.

4- شاعرية الحلم.

5- العقلانية المطبقة.

6- المادية العقلانية.

7- الروح العلمية الجديدة.

8- فلسفة اللا.

9- جدلية الاستمرار.

ويكاد باشلار يمثل الأب الروحي للنقد الموضوعاتي الذي كان فيه رائدا موضوعاتيا، لاحق الفضاء والحلم والزمن والكونية، مما جعل انشغاله يتوجه بالأساس إلى استقصاء معرفة المعرفة وإدراك العلم وملاحقة فينومينولوجيا الأشياء والكلمات.

ولعل هذا هو ما قاده إلى خوض مجال الابستيمولوجيا من منظور العلوم الإنسانية.

من ثم، يعين باشلار مهمة الابستمولوجيا في القيام بتحليل نفسي للمعرفة الموضوعية، ويعد كتابه حول تكون الفكر العلمي (la formation de l'esprit scientifique) أهم كتاب يتعرض فيه إلى هذه المعرفة الموضوعية التي يهدف التحليل النفسي- الوصول إليها- إلى بحث المكبوتات التي يفترض فيها دينامية وقدرة، وهذه المكبوتات هي ما يطلق عليها باشلار العوائق الابستمولوجية، وهي تظهر باستمرار من خلال العمل العلمي الذي يتحقق بدوره عبر قطيعة ابستمولوجية يحقق فيها العلم طفرة نوعية. من هنا، يصبح تاريخ العلوم عبارة عن جدل بين العوائق والقطيعة الابستمولوجية وتكون بذلك التجربة الأولى عند باشلار الخطوة الضرورية والجوهرية في المنهج العلمي، وبهذا تتحقق كل معرفة عنده ضدا على التجربة الأولى، إذ تعمل على عقلنتها باستمرار لأن ذات الباحث هي الأكثر مباشرة.

لم يكن مستغربا أن يحاول باشلار في كتابه عن التخيل الشاعري (l'imagination poétique) تبيان الأهمية الخاصة باستقصاء المنهج الفينومينولوجي الذي يقتضي إلقاء الأضواء على الوعي بفاعل مندهش بالصور الشاعرية.

ويقود المنهج الفينومينولوجي عند باشلار، الصورة عند الشاعر، إلى محاولة التواصل مع الوعي المبدع للشاعر. وتصبح الصورة الشاعرية الجديدة بذلك صورة أصلية وأصلا للوعي، ويمكن من هنا للصورة الشاعرية أن تصبح بدرة عالم، أي بدرة عالم متخيل في مواجهة الشاعر. إذ ينفتح وعي الاندهاش في مواجهة العالم أمام الشاعر المبدع بكل سذاجته.

ويواجه الوعي الباشلاري استثمارات عديدة، فهو يتكون انطلاقا من تواجده في أعمال جد منسقة. وتخصيصا، فإن " الوعي المعقلن" يمتلك فضيلة دائمة تطرح مشكلا معقدا للفينومينولوجية : إذ يتعلق الأمر بالنسبة إلى هذا الوعي بالإجابة عن كيفية تسلسل الوعي ضمن سلسلة حقائق.

فالوعي المتخيل وهو ينفتح على صورة منعزلة لا يتوفر على مسؤوليات عديدة، وعلى عكس ذلك فبإمكان هذا الوعي المتخيل أن يحمل معه موضوعاتية.

من ثم، يتساءل باشلار عن المفارقة المزدوجة التي يجد نفسه داخلها، وذلك باعتماد المنهج الفينومينولوجي من جهة، واختيار مادة الصورة، من جهة ثانية.

والظاهر أن باشلار يختار الفينومينولوجيا على أمل معالجة الصورة المحببة إلينا بنظرة جديدة تجعله لا يعرف هل يتذكر هذه الصورة أم يتخيلها. وما تطالب به الفينومينولوجيا الصور الشاعرية هو أمر بسيط : إذ تشدد على أصولها وتلم بكائن هذا الأصل ذاته بحيث تظهر الصورة الشاعرية ككائن جديد للغة تنير الوعي بضوئها.

وهكذا فبمجرد ما تتجدد الصورة الشاعرية في طابع ما تبرز سذاجة أولية، وعلى هذه السذاجة المستيقظة نسقيا أن تعطينا نوعية الاستقبال الخاص بالشعر. من هنا يرى باشلار تبرير اختياره– في دراسة التخيل– للفينومينولوجية كتيار يسمح بمساعدة الشاعري لباشلار في أن يحيا المقصدية الشاعرية. إذ تجد روح الشاعر، من خلال مقصدية التخيل الشاعري، الانفتاح الواعي لكل شعر حقيقي.

كما تستيقظ كل المعاني وتنسجم في الحلمية الشاعرية، وتتنصت هذه الأخيرة إلى تعدد المعاني والأصوات التي على الوعي الشاعري أن يسجلها.

ففي حياة الشاعر تستوعب الحلمية الواقع ذاته، وما تدركه تستوعبه، إذ يتطرق إلى العالم الواقعي من خلال العالم التخيلي. وبهذا يكون على فينومينولوجية الإدراك أن تخلي المكان إلى فينومينولوجية التخيل الإبداعي.

ويعتبر باشلار نفسه حالما بالكلمات المكتوبة والمقاطع المتحركة، إذ تأخذ الكلمات دلالات مختلفة، كما لو كان من حقها أن تظل شابة، كما يتساءل باشلار عن: ما عسى الفيلسوف أن يصنعه في الكلام عن التخيل الشاعري دون مساعدة الشعراء ؟ وهل توجد وسائل اختبار نفسية تقينا من الضياع في متاهات الاختبارات والاختبارات المضادة؟ وكيف يمكن الدخول إذن في الفضاء الشعري لعصرنا؟.

لقد فتحت أمامنا عصور من التخيل الحر من كل الجهات؛ فالصور تغزو الأجواء، منتقلة من عالم إلى آخر في استدعاء لآذان وعيون الحالمين.

كان ذلك إذن هو المدخل الطبيعي الذي اتخذه باشلار الفيلسوف النفسي مدخلا لعالم الشعر- في صوره ووعيه وتخيله- في شكل إرهاصات أولى بالنقد الموضوعاتي.

ب- جورج بولي وجان روسي يعترف جورج بولي أن معرفته بباشلار تعود إلى سنتي 1933 و1934، من خلال كتابات هذا الأخير عن الزمن، ولم يخف إعجابه بإلمامه باللحظة وجدلية الاستمرار، ومفهومه عن الزمن المضاد لبرجسون (Bergson).

ويدين كتاب ج. بولي بالكثير إلى باشلار مع أنه لا يستلهم فكره، إذ لم يقبل عليه إلا بعد الحرب العالمية الثانية، تحت تأثير ج.ب.ريشار، وبقي باشلار ثانويا بالنسبة له ولمدة طويلة، بسبب علاقة فكره الإثني بمفهوم اللاوعي. وهذا ما جعله لا يلتزم بالفكر النقدي الباشلاري إلا متأخرا، حين خاض هذا الأخير في شاعرية الفضاء والأحلام.

والحق أن ج. بولي منشغل أكثر بنوع من الميتافيزيقا، لأنه يسائل الأعمال الأدبية- كفيلسوف- من وجهة الفضاء والزمن، في بحثه عن مواقف الكتاب من هذين النظامين، وهو ما يطرحه بالضبط في كتبه عن :

1- (دراسة حول الزمان الإنساني) (1950).

2- (البعد الداخلي) (1952).

3- (تحولات الدائرة) (1961).

4- (الفضاء البروستي) (1963).

وهو يبحث عن المواقف الأولية لكل كاتب، حسب طريقته، إذ ينزع المبدع دون وعي منه إلى تنظيم العمل التخيلي.

لقد كان ج. بولي في الكثير من كتاباته يحلل مختلف مظاهر الوعي الأدبي للاستمرارية أو اللحظة. ويتعلق الأمر لديه بوصف مختلف مغامرات الوعي بحثا عن كيفية إدراكه عبر فضاء- زمنية أولية، وانطلاقا من قراءة متأنية وديناميّة تظهر من خلال تحليلاتها للوعي الأدبي بالزمن والفضاء مدى الأصالة في بحث ميثية الأدب.

ويتبين من خلال مداخلة ج. بولي، في ندوة (الاتجاهات الحالية للنقد) (1966)، والتي جاءت تحت عنوان (النقد الكشفي)، كيف يخلص إلى أن م. بروست هو مؤسس النقد الموضوعاتي، لأن ما يهم ج. بولي ليس هو الصورة المعزولة، بل مجموعة الموضوعات والبنى التي يجمعها الوعي الذاتي، ويضمن لها هوية معينة كيفما كان توزعها والاختلافات التي تعصف بها.

أما جان روسي، فقد أخذ على عاتقه الإلمام في العمل الأدبي بالبنيات التي تتمظهر عبر خطوط القوة، والصور المكتوبة، والوقائع في العمل الأدبي، والتي تكشف أحيانا عن البنيات الأساسية للتخيل الإبداعي.

ففي كتاب جان روسي (الشكل والدلالة) (1962) نجد أن الكاتب لا يكتب ليقول شيئا ما، بل يكتب نفسه. وهذا الإدراك يفرض على الدارس مهمة بحث دلالة الأشكال.

ج- ج.ب.ويبر وم. مانسي (M.Mansuy)

ويدافع ج.ب.ويبر، عن فكرة تعبير (العمل الكامل لكاتب ما، وبالضبط لشاعر ما، عبر عدد لا ينتهي من الرموز، أي من التعارضات، عن هاجس أو عن موضوعاتية ما، يعاد إبداعها في بعض الأحداث المنسية عامة، في طفولة الكاتب).

ويضع ج. ب. ويبر، كأساس لمنهجه ثلاثة شروط، وهي :

1- واقعية اللاوعي.

2- أهمية الطفولة.

3- إمكانية تمثيل رمز واحد لواقع قديم.

ويؤكد التحليل الموضوعاتي، من هنا، على إمكانية فهم الفعل الإبداعي كتكييف إلى مالا نهاية لموضوعاتية واحدة، الشيء الذي خططت له جل دراسات ج. ب. ويبر الذي تقترب مقارباته من التحليل النفسي من خلال أهم أعماله :

1- (المجالات الموضوعاتية) (1963).

2- (مكونات العمل الشاعري) (1960).

3- (النقد الجديد والنقد الممتقع، أو ضد بيكار) (1960).

وتتقاطع بعض تطبيقاته وتمثيلاته مع النقد السيكولوجي عند شارل مورون رغم اختلافهما فيما يخص عدم الاعتقاد في الوحدة الأساسية للموضوعاتية، والتي تظهر كميزة من ميزات التحليل الموضوعاتي.

وانطلاقا من السابق، قام ج. ب. ويبر بتحليل موضوعاتي للساعة، والبرج، والغرق، عند كل من فينيي، (و) هيجو،(و) فاليري.

أما ميشال مانسي، فيتموضع مع باشلار بأعماله التي يظهر أن أهمها هو:

- (دراسة تخيل الحياة) (1968).

فعلى خلاف باشلار، في تعرضه للعناصر الأربعة، نجد مانسي يبحث عن موضوعاتية الحياة عند شاعرين، هما: جيل سبيرفيل وهنري ميشو، وفي أعمال روائيين، هما: هنري بوسكو وألآن روب غرييه، مبرزا كيفية انبثاق الميثات التقليدية للحياة عند الشاعر الأول والروائي الأول

والروائي الأول، بينما تنبثق الحداثة عند الروائي الثاني، ويبحث الشاعر الثاني عن ملجئه في اللاجوهر.

وهكذا تتحرك الحياة منذ أقدم أجدادنا نحونا، عبر الأشياء والنباتات والحيوانات، ويلحق إسقاط الأضواء الأصلية على الأعمال والعوالم الشاعرية أو الثقافية عند مانسي بالتحليلات ذات المفاهيم النفسية.

والحق أن هذا الإلمام بالحياة، كما يدرسه مانسي، يعد انعكاسا لعلاقة موضوع المبدع الذي يتمظهر على المستوى الموضوعاتي والأسلوبي.

د- جان بيركوس وميشال كيومار

يكاد جان بيركوس يتخصص في دراسة موضوعاتية أبولينير انطلاقا من منظورين: الأول باشلاري/ والثاني سيكولوجي.

وفي دراسته لأبولينير، يبرز بيركوس كيف أن موضوعاتية الشاعر ظهرت مع عمله الأول، مما يدفعه إلى ملاحقته موضوعا إياه ضمن جغرافية ميثية وتطورات وتحولات سمحت كلها باستيعاب أشعار الشاعر من (داخلها وفي ديناميتها الإبداعية).

ويخلص بيركوس إلى التذكير بأن التخيل هو تجربة اتضحت عند أبولينير أكثر من غيره، حيث يبرز التعريف الدينامي للتخيل كمقدرة على تحريف الصور وتجاوزها.

أما ميشال كيومار، فيخص الموضوعاتية بثلاثة أعمال، هي :

1- (اللاوعي والتخيل) (1964).

2- (مبادئ جمالية الموت) (1969).

3- (القناع والاستيهام) (1970).

وهكذا، يبحث ميشال كيومار في جل أعماله البنيات الأساسية للتخيل بهدف الإلمام بحدث يضمن استمرارية الرؤية الخاصة، بفضل توحد الخيال بالذاكرة.

ونلاحظ أن كيومار يعلن قرابته من ج.ب.ويبر، وخاصة من أحاديثه الموضوعاتية. إلا أن ميزة كيومار تقوم على توسيع مجال أبحاثه الموضوعاتية إلى حقول التشكيل والموسيقا والسينما، مع تفضيل للأدب طبعا.

هـ- جان ستاروبنسكي كتب ج. ستاروبنسكي، الكثير من الأعمال، نذكر من بينها :

1- (الشفافية والعائق) (1958).

2- (العين الحية) (1961).

3- (السخرية والسوداوية) (1966).

وقد لاحق الناقد في أعماله (النظرة) في أعمال روسو، وكورني وراسين، وستاندال، في استيعاب للتطبيقات الفرويدية، على النقد الأدبي، مادامت (النظرة) تعبر عن (كثافة الرغبة).

ويستخلص ج. ستاروبنسكي، من قراءته أن الكاتب الأول يحس أنه (ضحية نظرة مجهولة لمتفرج دون هوية)، كما أن بطل الكاتب الثاني يحس أنه في حاجة إلى (نظرة تواطؤ الشعوب والأجيال الشاهدة)، بينما نجد عند الكاتب الثالث (نظرة لا تقتضي المجد ولكتها تجلب الخجل)، أما عند الرابع، فإن (الإسم المستعار لا يعد هروبا من مجهول، بل فنا للظهور).

من ثم، يموضع ستاروبنسكي تحاليله داخل أعماق تفترض معرفة جيدة بالنظريات الفرويدية، إذ يصبح الخفي هو الوجه الآخر للظهور والحضور، وتصبح سلطة الغياب سلطة لأشياء الواقع، تشير إلى فضاء سحري، لانسياق نظرتنا وراء فراغ يتشكل في الشيء المغري : إنها لا نهاية تبتلع الشيء الواقع، والذي تصبح حساسة بواسطته. وأعلن ج. ستاروبنسكي عن منهجه من خلال تغطية دراسته للأعمال الأدبية في تعبيرها عن واقع خفي: الواقع الخفي

مؤقتا، غير أن الإلمام به ممكن بالنسبة لمن يطلب حضوره، مما يستدعي التخطيط في كل حالة لتاريخ النظرة التي تقودها الرغبة، من اكتشاف إلى آخر.

ويتموضع عمل ستاروبسكي النقدي الموضوعاتي باحتماله لأقل وأكثر موضوعاتية :

* فأقل: لأنه يريد القيام بجرد لكل موضوعاتي له علاقة بالنظرة.

* وأكثر: لأن الانتباه إلى المتطلبات التي تسكن النظرة، والتي لا يكفيها الظهور الأول، يدفعه إلى مغامرة تتم ما بين فاصل العين الناظرة والشيء المنظور في إدراك لما تكونه النظرة من رابط حي بين الشخص والعالم وبين الأنا والآخر. ويخلص ج. ستاروبسكي إلى أن الموقف المركز في نظرة الكاتب يضع (قانون الواقع) و(قانون التواصل) موضع استفهام؟

ويمدد ستاروبسكي، مجال اهتمامه إلى النظرة النقدية متسائلا، فيما إذا كانت سيكولوجية القارئ، وخاصة الناقد، تتعارض مع سيكولوجية المبدع، محللا نمطين من النقد:

1- نقد الكشف : الذي يبحث فيه الناقد عن حميمية واندماج بالذات المبدعة.

2- نقد التباعد : وينزاح تماما عن العمل ليحلل المحيط الذي يرتبط معه العمل عضويا.

ويلاحظ ستاروبسكي أن الحقيقة لا توجد في نقد الكشف ولا في نقد التباعد، بل توجد في الحركة التي تفصل وتتحرك بينهما، إذ لا يجب رفض دوران البعد ولا دوران القرب، بل علينا أن نرغب في ثنائيتهما. إذ تكون النظرة قريبة من افتقادها لكل سلطة.

إن نقد ستاروبنسكي لا يقف عند حدود العلاقات الظاهرة أو الخفية التي تجمع الشخصيات بالعالم، والكائنات المحيطة به، بل يضع بحدق علاقات ثنائية في الأعمال المدروسة، ويركز على المواقف النرجسية والأفعال والمواقف وغيرها من خطوط الطول والعرض التي تهم المحلل النفسي خاصة. إن الناقد عند ستاروبسكي هو الذي يواجه الأقنعة والمظاهر الفاسدة، إنه ناقد الأعماق.

2- الحساسية والنقد الموضوعات : ج.ب. ريشار يتموضع النقد الموضوعاتي إذن، داخل توجهات النقد الجديد مؤكدا، من هناك، على ارتباطه الأساسي بالتحليل الباشلاري والبنيوي والنزوع نحو نوع من الأنطولوجية.

إن نهل النقد الموضوعاتي من التراث الباشلاري لا يتخلى عن تأكيد استقلالية الأدب عبر القراءة الملازمة للعمل. وهذا ما يحرر هذا النقد من العلاقة المباشرة أو المفترضة كسوسيوتاريخية، فهو يقارب- تحت غطاء بنية مضمونية- مشكل الوعي الاختزال، طارحا لأول مرة تأملا مباشرا لأهداف النقد.

فخلال الستينيات (1955/56)، وبموازاة أعمال بلانشو ومورون، قام ج. ب. ريشار وج. بولي بوضع أسس شكل آخر من التحليل النصي يقوم على العمل ذاته مكونين بذلك قنوات دالة وخاصة بخطابات بروست ومالارمي والرومانسيين. وإذا كان بولي قد انخرط في عملية طموحة. مجمعا الأعمال ذات الخط العام والرمزي في الدائرة، فإن ج. ب. ريشار حاول بدقة القيام بجرد للموضوعاتية الصغرى المجازية. وقد ظهرت أعمال الناقدين في فترة طبعت بالبحث عن أصالة، أصبحت فيما بعد عادية، إلا أنها تبتعد عن العلاقة المقدسة، بين عمل الكاتب وحياته، تاركين جانبا إشكاليات (الرجل/ حياته/ أعماله) لانكباب على الدراسة الداخلية للكتابة بواسطة تحليل نصي ضد-لانسوني.

وكان على النقد الموضوعاتي، لكي يعلن عن قطيعته هذه، أن يشدد على تبنيه للتحليل النفسي للخيال، من خلال طموح باشلاري يقوم على الكشف عن الحمولة الميثية للمجاز والتصريح الوجودي الذي يسكن الصورة في علاقته بالأحلام المثالية التي تصنع ضوابطها البدائية والخيالية للأشياء، إذ يصبح الخيال معرفة غامضة بالشيء، لذلك كانت دراسة باشلار لعناصر (الأرض/ الماء/ النار/ الهواء) تستهدف تحديد البنية.

فلا غرابة، إذن، أن يتساءل ج. ب. ريشار في مقاربته لعمال مالارمي عن الدوافع التي دفعت بشاعره إلى الارتباط بالنار المحرقة والاندفاع نحو الماء وباقات الورد... سعيا منه إلى بلوغ طرق خفية وانفعالية وحسية، تساعد على الإلمام بالجوهري والأصلي في العمل الأدبي.

ولا يكفي الرجوع إلى النص في تقديم دلالاته ورموزه، لأن القراءة لا تستطيع تبيان الدلالات المنقوشة والواضحة في الكتابة مادامت الإشارة التي نريد الوصول إليها في العمل المقروء غير مدركة بالقدر الكافي، فغالبا ما تكون مجهولة من طرف الكاتب نفسه.

من ثم، يفترض علم النفس الحديث القيام بحركات قصدية وإرادية، إلا أنها لا تكشف فينا عن معرفة واضحة، مما أدى إلى وضع حدود بين الحساسية والمعرفية، فالأولى ترتبط بكل العمليات الروحية، بينما ترتبط الثانية بافتراض ابتعاده عن الذات وضبطه للعمليات الانعكاسية. إلا أن تعقد العملية الإدراكية وتوزعها بين الحساسية والمعرفية فتح منافذ أمام النقد الموضوعاتي لاستكناه العمل الأدبي عبر نوع من الهرمنوتيكية.

ولا تخرج الموضوعاتية، بذلك، في مقاربة النص، عن التوجه للعمل الكتابي، في فصل واضح له عن كاتبه، كما تعزف عن الدلالات الطافية فوق السطح وتغوص في أعماق العمل بهدف امتلاك رؤيته الداخلية وجوهره المخبوء. إذ تكشف الموضوعاتية الكامنة في العمل الأدبي وتوضع في مجاميع وتصانيف، في علاقات مع بعضها البعض، لينظر في مدى تطابقها مع حياة الكاتب وتعبيرها خاصة عن لاوعيه.

ونجد، من هنا أن ج. ب. ويبر، في (مكونات العمل الشعري) يكشف عن موضوعاتية الساعة الحائطية في شعر فينيي، مما يدفعه إلى القيام بجرد إحصائي لكل الكلمات المرتبطة بالساعة : (الآن/ الزمن/ اليوم)، باحثا في حياة شاعره عن الحدث- انطلاقا من اعتباره تراكما من الذكريات التي تحيل باستمرار على استيهامات ووقائع مبرهنة على حضورها عبر مجموع من الأسماء والأفعال والصفات والصور.

لذلك كان على الناقد الموضوعاتي البحث عن مقصدية كاتبه- دون أن يضع نهاية للعمل الأدبي- عبر بنيات متحركة ومعمارية تتجاوز ذاتها.

فلا غرابة إن وجدنا ج. ب. ريشار، يقرر "أن وظيفة الأدب الأساسية (...) هي أنه لحظة وعي بهذا النقد الأدبي، أي أنه أدب اليد الثانية، والذي هو نظرية اللعب بهذا الوعي وإمساكه، فليس الطموح هو الوصول إلى حقائق ثابتة، لأن كل إدراك إلا ويرتبط بوضعية

وحالة الشخص المدرك. فالنقد مجبر على تقدير حالات التنوير، والبحث عن المنظورات المتعددة لأن الطرق التي يستعملها في الوصول إلى هدفه ليست من ابتكاره، مادام يستعيرها من العلوم الأخرى (الفينومينولوجية/ علم نفس الأشكال/ التحليل النفسي/الأنتروبولوجيا/ البنيوية/ اللسانيات...) التي تكون الأسس المشتركة للمعرفة الحديثة للإنسان".

ويظهر أن ج. ب. ريشار يبحث في العمل الأدبي عن المعنى الضمني والساذج، مما يقابل جهد اللاوعي في إيجاد تفكير، فهو لا يصف مضمون فكرة، بل يحاول إيجاد مبدأ وحدتها والإلمام بفعل الإبداع ذاته، إذ يظهر العمل كبنية كاشفة عن شخصية مبدعها.

اقترح ج. ب. ريشار، إذن، عملية مزدوجة تعتمد على الاختزالية أولا، والتي تنطلق مع العمل، لتستهدف الحساسية العميقة للكاتب، وتعتمد ثانية على إعادة تكوين العمل، إذ أن ما يلفت اهتمام هذا الناقد هو نمط آخر من تجربة الحساسية التي تترجمها الميزات الخاصة للصور عند كل مبدع يعتبر كل كتابة دالة، سواء كانت رسالة/خطاطة/تسويدات، أو عملا مكتملا.

من ثم، تعد تجربة ج.ب.ريشار، تجربة طويلة وهامة، بل وهي أبرز ما يمثل النقد الموضوعاتي على الإطلاق، والتي تبلورت من خلال أعماله التالية :

8- (الأدب والحساسية) (1954).

8- (الشعر والأعماق)

8- (العالم التخيلي لمالارمي)(1961).

4- (دراسات عن الشعر المعاصر) (1964).

5- (من أجل قبر لاناتول).

6-(مشتهد شاتوبريان) (1967).

7- (مراسلات مالارمي).

8- (دراسات عن الرومانسية) (1970).

فرحلة ج. ب. ريشار، رحلة طويلة وتمرس خبير، وللأسف أن أيا من أعماله لم يُترجَم إلى العربية.

ويظهر أن الإرث الباشلاري واضح عند الناقد الذي لا ينكر فعاليته، إذ يعترف بأنه مدين إليه بالأساسي، لأن الأشياء التي لم تكن تدل قبله أخذت تدل معه، إذ أخذت مع باشلار معناها، لأنه سمح بإدخال المعنى إلى الأشياء.

لقد بحث ج. ب. ريشار العلاقة التي يقيمها فاعل ما مع موضوعاته الداخلية أو الخارجية، أي علاقة هذا الفاعل بالعالم. فالعلاقة الموجودة بين باشلار و ج. ب. ريشار تقوم في كون الأول يدرس الصور المنعزلة، بينما يدرس الثاني الأعمال الشاعرية في مجموعها : من خلال معمارية عوالم التخيل وبنياته العديدة والمعقدة.

ويضيء البحث الموضوعاتي بنتائجه التي تسمح ببلوغ مفهوم البنية ذات الاستعمال التقني الدقيق، إذ يكشف في بنيات عمل فني ما عن الفضاءات الأساسية التي يتكشف عبرها المعنى في مباغتة لنقاط الحساسية والروابط القادرة على إدراك التشاكل والعبور من مستوى إلى آخر نحو الواقعي.

وهكذا نجد أن بإمكان البحث الموضوعاتي حصر الموضوعاتية الأدبية، من خلال منهج التردد الإحصائي الذي استعمله بييركيرو(P.Guiraud)، إلا أن تحديد أصل الموضوعاتية وحدود ترددها يظل مستعصيا، لأن الدلالة الداخلية لصورة ما ترتبط بمحيطها الذي يمكن أن يعدل الأجزاء المكونة لهاته الصورة.

كما يختلف معنى العناصر المكونة للبنية و/ أو الصورة حسب عمقها وميزات تجذرها في المعيش: ويحدد ج. ب. ريشار هذا التجذر في بعض الصور المفهومية وبعض الأحاسيس المستنسخة أو بعض الأشكال التي تعود إلى رصيد مشترك لفترة، و/أو لإبداع شخصي لاستخلاص نتائج مقبولة تمس الدلالة الخاصة لتجربة ما.

ويجد ج. ب. ريشار، أن علينا– لتدعيم استثمارنا البنيوي للنصوص، ذات الأهمية الظاهرة– أن نوجد تواصلا وقرابة وإعجابا يؤسس للعملية النقدية مع ما في ذلك من تشاؤم من القراءات الشخصية وكفاءة فهمها. وتظل هذه القراءة مقبولة في حدود انسجامها وما تسمح به من الإلمام بالعمل وبعلاقاته.

ويعطي ج. ب. ريشار، مثالا عن قراءة بلانشو للوتريامون(Lautreamont) الذي يتحدث عن كتابه مخبرا إيانا كذلك عن نفسه، مع أن كتابه موضح في أكثر من طريقة موضوعية.

ويرد ج. ب. ريشار– بالمناسبة– على أولئك الذين يهاجمون النقد الموضوعاتي واصفينه بالذاتية معتبرا تلك الذاتية، مجرد ميث لأنها أثر من آثار المؤولين الذين لا يعلنون ولا يعترفون لنفسهم بإيديولوجيتهم وأحكامهم المسبقة، لأن كل قراءة تعد اختيارا لنظام شخصي من العلامات، فمن الأولى بنا، منذ البداية، الإعلام عن الشخصية وتمثيلها على أن نتخفى وراء شخصية علمية فاسدة، ونتائج تعود في الواقع إلى تفضيلات ذاتية غير معلن عنها.

ويحدد ج. ب. ريشار، من هنا، الحقل الموضوعاتي– رغم صعوبات المنهج البنيوي، وما يثيره– انطلاقا من مقولة هوسرل (كل وعي إلا وهو وعي بشيء ما)، وهذا ما يدفع الباحث الموضوعاتي إلى البحث عن الوعي في الأشياء، ومساءلة الظواهر والفضاءات، واكتشاف الكثر داخلية في الأكثر خارجية.

من ثم، يختار كل ناقد موضوعاتي– حسب حساسيته– رصد الحقل الممكن لهذا المعيش الأصيل. لهذا يحاول ج. ب. ريشار، إنجاز دراسة مباشرة للحساسية، انطلاقا من الفضاءات المستحوذة على شعوره أو الأحلام التي تشغله. ونجد لكل هذه العمليات طموحات مشتركة يمكن أن يطلق عليها الطموحات الفردوسية : التي تنزع إلى موضعة إلمامها في ولادة فضاء العمل، وبداية تواجده.

ولا يقف النقد الموضوعاتي عند حدود الانشغال بالأصول، بل يستهدف كذلك غايات العمل الأدبي، مادمنا نجد من بين مفاهيمه الأساسية : المشروع. وبهذا لا يسيج النقد الموضوعاتي العمل بسياج ثابت، لكنه يعمل عكس ذلك على الإلمام بالبنيات المتحركة،

والمعمار النازع نحو هدف، وحالة نجاح ما. وبعكس النقد التاريخي- الذي يحاول إبراز الأعلام في حالة تطورها من عمل إلى عمل، عبر الظروف والتأثيرات- يعمل النقد الموضوعاتي على عدم ملاحقة التسلسلية، بل يبحث عن الطبيعة المنطقية والجدلية التي تترصد الكشف عن التقدم الداخلي لوجود يلتزم بملاحقة شيء ما، من منظور أنطولوجي . ويتساءل ج. ب. ريشار، إلى هذا الحد، عن ماهية الكائن الأنطولوجي الذي نحاول إيجاد نفحاته، عبر الأعمال الأدبية الكبرى. إننا نجده متنوعا، حسب الحالات المدروسة، ومع ذلك فعلينا الاعتراف بتفضيل كل ناقد موضوعاتي لبعض التفصيلات والتقصيات دون أخرى.

لقد تعمقت وتشخصت المقاربات النقدية الموضوعاتية بحكم كونها تبحث عن أسرار الأعمال الأدبية واستقصاء لذات الباحث عبر هاته الأسرار.

وإذا كان للأدب وظيفة أساسية هي عودة الوعي، فإن النقد الموضوعاتي يصبح مباغتة لهذا الوعي، إذ ليس له طموح بلوغ حقائق ثابتة، لأن كل فهم يظل نسبيا في الوضعية والطبيعة الفردية الفاهمة التي تجهد نفسها لتوليد الإضاءات ونبش المنظورات، لأن المناهج التي يستعملها النقد الموضوعاتي لهاته الغاية، ليست من إبداعه، بل من اقتباساته عن الرصيد المشترك في المعرفة المعاصرة.

لقد بدأت رحلة النقد الموضوعاتي تتخذ ملامحها البارزة منذ (الأدب والحساسية) و(الشعر والأعماق) لتظهر كمشروع متكامل في الأطروحة الجامعية، التي قدمها ج.ب.ريشار، تحت عنوان (العالم التخيلي لمالارمي).

ويعترف الناقد الموضوعاتي، في مقدمة هذا العالم التخيلي بفضل جهود سابقيه قبل أن يتحقق له الشروع في استغلال معطياتهم في عمله، إذ بدونها ما كان له أن يلم بفهم مالارمي ورسم الخطوط الأساسية في عمله جامعا بين البلاغة والشاعرية واللغة وعلم الجمال.

فإذا كانت القصيدة في المنظور المالارمي هي محاولة للتعبير عن المعنى الغامض لمفاهيم الوجود، فإن التعبير الأدبي يحاول إضاءة حضور المعنى من داخل العلاقات والدلالات، إذ يدخل المعنى في علاقات مترابطة يطلق عليها مالارمي : (السبب والمنظور والصورة)، مما يدفع الناقد

الموضوعاتي إلى بحثها بطريقة نسقية تستقصي مفهوم البنية في فهم الشاعر أو الموضوعاتي في عريه.

لقد كان على ج. ب. ريشار أن يفحص خطاب شاعره من خلال أعماله التي لا تخلو من دلالة، فالكل يعود إلى الكل، إذ يساعد الخيال الداخلي المتواجد بين مختلف الأعمال على فهم دلالات معجم الشاعر، أو التعرف على أبعاده الحقيقية.

لذلك كان ترصد ج. ب. ريشار للبنيات الأساسية أو الأصول الموضوعاتية، في خضوعها لوعي يعرف اليوم أنواعا ودرجات لا توجد فقط على المستوى الانعكاسي، بل في مافوق الانعكاسي، أي بالوعي الذي يظهر على مستوى الحساسية والعواطف والأحلام. فوعي الخيال كما يتردد عند باشلار هو وعي بالعاطفي- الأنطولوجي عند سارتر.

فالنقد الموضوعاتي، كما يتبناه ريشار، في (العالم التخيلي لمالارمي) هو نقد يفضل سبر غور العمل الأدبي عبر تداعيات اللغة التي تعتبر بالنسبة لهذا النقد الطريق الوحيد والحقيقي للتعبير، إذ تتحول كل قصيدة من قصائد مالارمي إلى رمز، لذلك يعمل الناقد الموضوعاتي، من هنا، على كتابة قواعد نحوية لا مجموع كلمات، فالخيال يبتعد بقدر الإمكان عن الخلط بين الكشف الشكلي للعمل والقراءة اللفظية له، لأن ما يشغل ريشار هو إعطاء ترجمة أخرى لأعمال مالارمي انطلاقا من رسم جداول أولية بمحركات الخيال عنده، مادام التفكير بالجسد يعطي فكرة شبه كاملة ومتآلفة مع اهتزازات أوتار الكمان مثلا، إذ لا تعتبر الشعرية جوهر الأدبية فقط، بل طريقة يمكن أن تتفتق عنها عضوية بالحياة والوجود.

فالتقصي الدائم للدوافع المكونة لمنطقية العلاقة مع الجسد هو الهاجس الكامن وراء كل تقليب لأوجه الصور الأدبية. وهاته الدوافع هي ما يريد ريشار استخلاصها من شرائح الأعمال الشاعرية بكل بنياتها العقلية والتخيلية في ملاحقة لحركات الأحلام ومتاحف الخيال وظواهر الأشياء السحرية والإيقاعات الجذابة في عالم مالارمي التخيلي. من هنا، يعتقد ريشار بوجود نقطة مضيئة في الحلكة الغامضة للأعمال الأدبية، ومنها تصدر إضاءات وإضاءات دواخل تؤكد على عمق التجربة الشعرية التي تمتلك جذورها في العالم الحسي، إذ لا تدرك الفكرة إلا

من خلال مقاربتها في التنظيم المادي الذي يمثل ترجمة لحساسية تجاه عالم الأشياء والكلمات، لأن الإدراك ليس عدوا لدودا للخيال- كما يعتقد البعض-.

ويعترف ريشار بأن محاولته لرسم العالم التخيلي لمالارمي تظهر لتكشف عن بعض المشاكل، على المستوى التقني والمنهجي، مما يتطلب تحديد المعطيات الأولى للموضوعاتية كنقطة رئيسية في المشروع النقدي للناقد.

ويبدو، من هنا، التساؤل عن الموضوعاتي جد ملتبس، لذلك جاء التساؤل عن محدداته وجوهره. ويجد ريشار ارتباطا للموضوعاتي بمفهوم الأساس الذي يمثل مجموعة من الحروف داخل كلمات تشرح ضمن لغة ما، رغم أن هذه الكلمات تنزع في الغالب من سياقها التداولي ليصبح الموضوعاتي بذلك المبدأ المحسوس في تنظيم ثابت ومتغير يتكون ويتحلق حوله عالم يكشف عن قرابات خفية، تظهر عبر التباسات مختلفة، كما أن الموضوعاتي يظهر بشكل عادي من خلال بلاغة التكرار.

وتكون الموضوعاتية الأساسية لعمل ما والمعمار الخفي في العمل، كما تمكننا من مفاتيح ولوجها. وبذلك تأتي ملاحقة الناقد الموضوعاتي للكلمات المفاتيح- والصور المفضلة- والأشياء الصارخة عبر وتائر إحصائية مرة وتأويلية مرة أخرى في إدراك تام من الناقد الموضوعاتي ببلوغ حقائق ثابتة، مادام الموضوعاتي يتجاوز امتداد الكلمة والصورة والشيء، كما يستحيل على هذا الناقد الموضوعاتي تحصيل معجم بهذه التغيرات داخل العمل.

وهكذا نجد بأن جميع المحددات الموضوعاتية نسبية، لأن المدلولات لا توجد إلا بطريقة إجمالية، لذلك يتوجب على الناقد أن يدرس النماذج المختلفة ويحللها بقصد التعرف على مركز الموضوعاتي، وتحديد قيمته وبلاغة تكراره داخل النص الأدبي. فالانضباط والقراءة الجدلية هما ما يسمح لنا بالإلمام بالقوانين العميقة للعوالم التخيلية وليس معيار التواتر والترداد هو ما يسمح باستخلاص الموضوعاتية المكونة لنص ما لعدم دلالة التكرار في أغلب الحالات، بل علينا أن نبحث عن استراتيجية الموضوعاتية وموقعها وطوبولوجيتها. إذ يكفي لتمييز الموضوعاتية تحديد وضعها في عدة تجارب تمكننا من إبراز عناصرها المؤثرة ضمن معاني عديدة

وكلمات محورية، يتحرك الموضوعاتي في إطار دلالة معينة، وتنتظم الموضوعاتية ضمن بنيات وأنساق حية ترتب في مجاميع وتخضع لقوانين التشاكل والتوازي بهدف المساعدة على فهم مجالات تخيلاتها.

ويمكن كذلك مقاربة موضوعاتية تنتظم في ثنائيات وأنساق عديدة تتطلب من الناقد الموضوعاتي معالجة ثنائياتها لتواتراتها وتناقضاتها وإحالاتها على مفاهيم وأشكال تعبيرية.

من ثم، يتساءل هذا الناقد عن الحقيقة النفسية للموضوعاتي، تلك التي تبرز عبر الوظيفة الخيالية للإنتاج. ففهم موضوعاتي معين يتطلب تقليب تعدداته وملاحظة كيفية تمثيل الحلم للمتعة والألم في إطار العلاقات المركبة والمفردة وضمن إمكانية فهم موضوعاتي عبر موضوعاتية أخرى، من خلال قانون التماثل القصدي، مادامت مستويات التجربة تتكشف في الموضوعاتي، لأن الناقد والأديب لا يخترعان أحلامهما الشخصية لتواجدها في تجارب أدباء سابقين، أي عبر روافد إنسانية.

ويحدد تولد الخيال- عبر علاقات الوصف- نوعية الابتكار، وهي ميزة يسعى الناقد الموضوعاتي إلى إثبات تفردها، كما يغوص في شبكة من الخيالات والاحتمالات، مما يؤدي إلى وضع الخارج بين قوسين.

كما يطرح ريشار احتمال الجهل بمحيط العمل الأدبي، وهو مأخذ يسجله النقد الأنجلوساكسوني على النقد الفرنسي، لاهتمام الأول بالحقيقة المعمارية أو المعمارية والموضوعية للأعمال الأدبية المعزولة والمنفردة، ويسلط هذا المأخذ الأضواء على الصعوبات التي تواجه كل بحث وفهم عميق.

ومع كل ذلك، يظل تاريخ إبداع الأعمال الأدبية غير واضح، ولا تضبط بعض خطواته الأولى (خطاطات/ تنقيحات/ إضافات)، مما يسمح بضبط الموضوعاتي في مرحلته المكشوفة والعارية وملاحقة التطورات التي تعتري الموضوعاتية التي لا توجد إلا ضمن تراتبات وفترات زمنية ومراحلية، لأن الموضوعاتي يكون أصليا في الأعمال الأولى، وقد لا يتغير في الأعمال المتأخرة، كما أن هناك موضوعاتية أخرى لا تتبع التطور العام.

ولتحليل الانطباعات التي تتكون عن الموضوعاتية يتوجب البحث عنها في الأعماق اللغوية وداخل حقولها الغامضة. من هنا يعترف ريشار بأن كل تفسير هو تفسير ذاتي وأن على النص لكي يكون واضحا أن يقرأ من الداخل، فالنقد الأكثر موضوعية لا يدرس هذه الضرورة، كما أن الفكر لا يأخذ العمل الأدبي صفحة صفحة وجملة جملة وكلمة كلمة إلا إذا تولد منه الوعي الفعلي المكون للمحاكاة. وكما يقول ريكور، علينا أن نفهم لكي نعتقد ونعتقد لكي نفهم، ونكون بذلك في قلب هرمنوتيكية النص الأدبي.

فهل علينا أن نرفض الاعتقاد أو الفهم كمكونين أوليين للتكوين الأنطولوجي للصورة ؟ ويظهر أن القيمة الموضوعية لكل تحليل داخلي- سواء كان نقدا موضوعاتيا أم لا- هي هذا الالتحام الداخلي الذي يعد المعيار الوحيد للموضوعية.

فالنقد من منظور ريشار لا يمكن أن يكون إلا جزئيا وافتراضيا ونسبيا (مؤقتا)، ولعل هذا الجزئي، هو ما يعكس الحالة المتفجرة للأدب والمجتمع.

لهذا يرى ريشار، ضرورة إقرار وظيفة للأدب وقدرات تتجاوز كثيرا دوره القديم، في التسلية والتنميق، ويتوق إلى أن يرى فيه تعبيرا عن الاختيارات المتمحورة في قلب الوجود الشخصي، حيث يتعامل مع الخلق الأدبي كتجربة وتحقيق للذات المجربة، واستمرارية في التمرن على التعلم.

ومن هذا المنظور يتم التعامل مع مالارمي وفولوبير وستاندال وجل الشعراء المعاصرين، إذ يلاحق النقد الموضوعاتي بنيات أعمالهم الداخلية ومستويات وجودهم، سواء تعلق الأمر بالحب أو الموت أو الذكرى، بالحياة الشعورية أو بالحياة الفكرية، لتتحدد من خلال ذلك الموضوعاتية الإنسانية في أعمالهم.

فالعمل النقدي الموضوعاتي يرتبط بالتناظر بين مختلف المعطيات النصية والحياتية، حيث يحاول كل تحليل استقبال المعنى، ضمن وحدة عليا، لوجود يتخلص من كل صدفة خاطئة، لأن الكتابة تمثل نشاطا ممكنا وخلاقا تصل الموجودات فيه إلى التوافق التام فيما بينها.

فالأهمية التي يظهر بها النقد الموضوعاتي عند ريشار هي أهمية لإظهار وعي يساعد على تحويل العالم الحسي إلى مادة روحية. فهو نقد جديد ينبعث من الأصول ومن الحساسية للكشف عن الطبيعة كمادة تخيل. من ثم، تقتضي كل دراسة نقدية موضوعاتية اجتياز الخطوات التالية :

1- قراءة عمل أو أعمال الكاتب والتنقيب عن بنياتها الداخلية.

2- التعليم على انتظام الموضوعاتية في مجموع متجانس ومتضاد.

3- تكوين صورة عن لاوعي الكتابة عند الكاتب.

4- معاينة معادلة الصور لحياة الكاتب المبكرة.

ولم يكن المشروع النقدي الموضوعاتي ليمرر خطواته دون انتقادات باحثين، أمثال رايمون (M. Raymond) في كتابه عن (النقد الجديد، الادعاء الجديد)، والذي يعتبر هذا النقد مجرد مستودع مبعثر، يمكن أن يغرف منه حسب الحدوسات التي نمتلكها، كما يرفض وجود موضوعاتي أساسي يسيطر على وعي الكاتب، لأن حقيقة هذا الاعتقاد تعود إلى سيطرته على لاوعي الباحث الذي يسقط ذلك على كتابة كاتبه.

كما اعتبرت عملية قراءة الأعمال عند ريشار مجرد إعادة- تركيب بطريقة مغايرة لكتابة تلك الأعمال، بينما يتساءل تودوروف : كيف يمكن الحديث عن الموضوعاتية أو الأفكار الأدبية دون التقليص من خصوصية الأدب ؟ .

III-إرهاصات النقد الموضوعاتي عند العرب

1- الأطروحات الجامعية والنقد الموضوعاتي

يظهر أن النقد الموضوعاتي- في العالم العربي- اختار ظهوره في أحضان الجامعة، من خلال رسائل جامعية، نوقشت اثنتان منهما بالسوربون في فترتين متقاربتين، الأولى دكتوراه للسلك الثالث، والثانية دكتوراه دولة، والثالثة بكلية آداب الرباط.

كانت الرسالة الأولى لكيتي سالم أخت الروائي السوري جورج سالم وتحت إشراف ج.ب. ريشار عن موضوعة (القلق عند كي دي موباسان) (1982)، والثانية لعبد الكريم حسن، تحت إشراف أندري ميكايل وغريماس، تحت عنوان (الموضوعية البنيوية في شعر السياب) (1983)، وقد ظهرت الرسالة الأخيرة بالعربية، بينما تظل الأولى في الأصل الفرنسي غير مطبوعة، وكذلك الشأن بالنسبة للرسالة الثالثة لكليطو. ففي رسالة عبد الكريم حسن، يتخذ الخطاب الوصفي والتمهيدي طابع المشابهة، إذ يقول الباحث: "إن التحليل عندنا كماهو عند ج.ب. ريشار بحث عن المعنى، وهذا البحث وصفي بشكل خاص... ونفسي أحيانا... ولم لا؟ أو ليس التحليل النفسي بحثا عن المعنى الباطني من خلال المعنى الظاهري؟"(37).

ورغم الطابع الاختزالي للقضايا والظواهر عند عبد الكريم حسن، فإنه يدفع بنا في خضم عمل أكاديمي ينطلق من شبه- افتراضات لا يلبث أن يتخلى عنها، ليقبل بنتيجة التقصي، إذ يرى عبد الكريم حسن أن " من بين الموضوعات التي درسناها في هذا الديوان- أعاصير- موضوع " الظلم". وكانت مفردة " التكبيل" إحدى المفردات الداخلية في تركيب العائلة اللغوية لهذا الموضوع، وتظهر هذه المفردة في موقعين في الديوان، ولكن التحليل النصي للمفردة أثبت عدم جدواها، وبالتالي فقد استغنينا عنها" (36). نلاحظ أن عبد الكريم حسن يستهدف الوصول إلى شبكة من العلاقات الموضوعية التي تعبر عن بنية الموضوعات في مرحلة شعرية معينة، انطلاقا من اعتبار المماثلة مع منهج ج. ب. ريشار، وفي اعتماد على اكتشاف البنى والعلاقات بين الموضوعات في العمل. كما يريد عبد الكريم حسن أن يعطي لدراسته طابعا

بنائيا مضاعفا: أي بنية هندسية وموضعية المعنى. من هنا، تكون دراسة هذا الباحث أفقية وعمودية، ذات مستويات هي:

أ- مستوى ظهور المفردة في البيت.

ب- مستوى البيت في القصيدة.

ج- مستوى القصيدة في الديوان.

ويظهر أن اختيار عبد الكريم حسن، لشاعر كالسياب رائدا للشعر العربي الحديث هو اختيار ينطلق من تمثيلية المادة- النموذج، وإخضاعها للمقاربة- التنظيرية الناجحة في تجريبها على حقول شعرية وروائية فرنسية خاصة لذلك تبرز المواجهة بين ما يطلق عليه الباحث نفسه (الموضوع/ الموضوعية الشكلانية/ الموضعية التحويلية التوليدية) يحدوه نوع من التبشيرية بمناهج، وكان الأولى الكلام عن المقاربات، لأن ج.ب.ريشار لم يرفع في يوم ما علم منهج محدد، على غرار البنيوية والشكلانية، من جهة، ولأن الموضوعاتية تتواجد في كثير من المناهج والحقول، من جهة ثانية، إلا أن عبد الكريم حسن يلح على هذه المواجهة الثنائية ما بين سلطتين: سلطة النص وسلطة المقاربة، كالتالي:

" وتوقفنا في الفصل التاسع لكي نلقي نظرة إلى الوراء في محاولة لتجميع النتائج التي توصلنا إليها عبر التحليل، ولعله من الجدير بالالتفات أن نشير إلى اكتشاف الفعل المحرك عند السياب، أعني تلك الديناميكية الدافعة لشعره والتي تنتظم في قانون يسيطر على كافة موضوعاته الشعرية.

ولقد حاولنا في هذا الفصل أن نفتح الطريق أمام الباحثين الجدد إلى مناهج أخرى يمكن أن يلقوا الضوء من خلالها على دراسة " الموضوع Le thème". ومن هذه المناهج "الموضوعاتية الشكلانية « La thématique formelle » والموضوعية التوليدية التحويلية (Thématique générative et transformationnelle) (ص27). فالمرجعية واضحة في التوضيح السابق، وهي عملية تستغل حيزا كبيرا في التحليل، وتأتي عبارة عن اكتشاف جديد المقاربة، مع أن الإلحاح

كان عليه أن يتم من خلال التطبيقات بدل التركيز على إعلان النوايا. ومع أن الرسالة جامعية، فهي تظل متذبذبة في طرحها وتطبيقها، وربما كان ذلك يخص الترجمة العربية لا النص الأصلي الفرنسي الذي لم نطلع عليه، بيد أن الخط العام الذي تسير في هديه الأطروحة الأساسية يجعلنا نتساءل عن الطبيعة اليقينية لتأكيد منهج موضوع يلوح باكتشاف السجل الكامل للموضوعات الشعرية، إذ يقدم عبد الكريم حسن منهجه باليقين التالي:

* منهجنا موضوعي بمعنى أنه بحث في الموضوع، وهو بحث يهدف إلى اكتشاف السجل الكامل للموضوعات الشعرية في كل مرحلة من المراحل الشعرية عند السياب.

* ومنهجنا بنيوي بمعنى أنه يكتشف البنية التي تتشابك فيها هذه الموضوعات الشعرية. وهذا المنهج وإن كان منتزعا من دراسة الشعر السيابي، إلا أنه يصلح في رأينا لدراسة " الموضوع" في كافة الفنون الأدبية وأنواع العمل الأدبي ولكن، ماهو الموضوع؟

إن تحديدنا للموضوع يعتمد على قاعدته اللغوية« Substrat Lexical » في العمل الأدبي الذي ندرسه، وليس على دراسة هذا العمل الأدبي أو تحليله، "فالموضوع هو مجموعة من المفردات التي تنتمي إلى عائلة لغوية واحدة". وتحديد الموضوع على هذا الأساس يخلق مجموعة من الإشكالات التي سنرد عليها تدريجيا مع تقدم الخطوات المنهجية في هذا الفصل.

وأول هذه الإشكالات ما يثيره تحديدنا من اختلاف مع التحديدات التي أعطاها النقاد الآخرون.

وأهم تحديد للموضوع- فيما نرى- هو ما يعطيه ريشار أستاذ الأدب الفرنسي حاليا في جامعة السوربون وأهم المنظرين للمنهج الموضوعي" (32).

ومن الطبيعي أن يستدعي الباحث السلطة الرمزية لجان بيير ريشار، رغم أن هذا الإعلان عن المرجعية لا يجعل من هذه الأخيرة مطابقة للمقاربة التي جعلت من الطابع الإحصائي الفيلولوجي مدخلا أساسيا لقراءة شعر السياب، بينما يرى ج.ب. ريشار في هذا الطابع عملية تكرار ووسيلة مرحلية لا يطغى فيها القاموسي على الموضوعاتي، كما لا يتحدد فيها

المنهجي بمجرد الإحالة على رائد المنهج أو قراءة لوصفاته المنهجية الجاهزة، لأن الموضوعاتية هي أكثر بكثير من مجرد استعراض لخدماتها.

ومع كل المآخذ التي قد تبرز في تجريبية عبد الكريم حسن، فإن مقاربته تسمح لنا بالتعرف على القنوات الأساسية في انتقال الأفكار والأساليب والمناهج والتيارات، فالمنهج النقدي الذي يتحدث عنه الباحث لا ينقل أو يترجم، بل إنه يكيف بين طبيعتين: شعرية وموضوعاتية، الأولى حققت ريادتها على مستوى الشعر الحر، والثانية مازالت تعاني من الانبهار بها، إن لم نقل جهلها في العالم العربي، على خلاف الوجودية والبنيوية والشكلانية.

فلا غرابة إن جاء تقديم عبد الكريم حسن لمنهجه النقدي مفتقدا للحمته الموضوعاتية رغم خوضه فيها:

ولكننا نتوقف قليلا للحديث عن خطوات منهجنا النقدي:

1- ونقطة البدء هي " تكنيس" الأعمال الشعرية الكاملة إحصائيا. فالإحصاء يجب أن يشمل الأغلبية الساحقة للمفردات إن لم يكن كلها.

وفي الحقيقة، فلقد أحصينا حوالي ثلاث آلاف مفردة... وهذا ما يشمل معظم مفردات الشعر السيابي (...).

وفكرة الإحصاء حدس شخصي جاءتنا من أن المجموعة اللغوية التي تتردد مفرداتها بكثرة لابد وأن يكون لموضوعها أهمية متميزة بالمقابلة مع الموضوعات الأخرى، والعكس صحيح إذ أن اهتمام الشاعر بموضوع ما لابد وأن يدفعه إلى الدوران في حومة المفردات التي تعبر عنه (...).

2- وبعد هذه العملية الإحصائية يتحدد لدينا الموضوع الرئيسي (Le thème principale) في مرحلة شعرية معينة. " والموضوع الرئيسي هو الموضوع الذي تتردد مفردات عائلته اللغوية بشكل يفوق مفردات العائلات اللغوية الأخرى". هذا على المستوى الشكلي البحت.. فأما

على المستوى البنيوي، فإن "الموضوع الرئيسي هو الذي يفرز بقية الموضوعات ويولدها بشكل آلي" (...).

3- وأما الخطوة الثالثة في المنهج فهي تلي اكتشاف الموضوع الرئيسي. وهي تعني بتحليل المفردات التابعة له بكل ظهوراتها، ويتم ذلك على أساس تحليل كل مفردة على حدة، ثم استخراج النتائج التي قد تكون مهمة جدا في التفريق بين هذه المفردات ووظائفها، وبعد إكمال التحليل الجزئي تتم درسة الموضوع من خلال استخراج المخطط الكلي الذي ينظمه (...).

4- إن دراسة الموضوع الرئيسي... تفضي بالضرورة إلى دراسة الموضوعات الفرعية التي تنبثق عنها.

فكيف يتم ذلك؟

لدى دراسة الموضوع الرئيسي، يلاحظ الناقد أن مفرداته تعبر عن أفكار وقضايا متعددة، وإلحاح الموضوع الرئيسي على قضايا بعينها هو الذي يحدد الموضوعات الفرعية، وتظهر أهمية هذا الإلحاح كميا ونوعيا(...).

وتتم دراسة الموضوع الفرعي بما يحقق شرطين: الأول وهو إضاءة هذا الموضوع الفرعي للجانب الذي قاد إلى دراسته من الموضوع الرئيسي، والثاني وهو إضاءة خصوصية الموضوع الفرعي" (38/35/34/33).

فالعمليات الأساسية في القراءة الموضوعاتية، كما يتصورها عبد الكريم حسن تتلخص في الجرد/تحديد الموضوع الرئيسي/تحليل المفردات/ الموضوعات الفرعية.

ويظهر أن الخطوات المقترحة تعمل على التفكيك، بأكثر مما تعمل على التركيب، ولا نشك في أهمية العملية التي يركز عليها البحث، بيد أن افتقاد العمل للخلفية الفكرية للموضوعاتية يقطعها أولا عن إرهاصاتها في العالم العربي، كما يجعلها حركة تفتقد قواعدها المعرفية بعزلها في

دائرة مغلقة، لا هي ترتبط بنتائج حقلها المعرفي الفرنسي ولا هي تدعم وشائجها بالرصيد الثقافي العربي.

ولعل التجريبية التي خاض فيها عبد الكريم حسن دفعته إلى السابق، ولم تفقده طموح الإلمام بجديد الموضوعاتية التي استغرقه تعريفها:

" ماذا نعني بالعائلة اللغوية والتي نقيم على أساسها تحديدنا للموضوع؟

تستند العائلة إلى ثلاثة مبادئ: الأول وهو الاشتقاق، والثاني وهو الترادف، والثالث وهو القرابة المعنوية... فالعائلة اللغوية تجمع في داخلها المفردات ذات الجذر اللغوي الواحد، والمترادفات، والمفردات التي ترتبط مع بعضها بصلة معنوية أضعف من صلة الترادف.

إن العائلة اللغوية والتي يتفاوت عدد عناصرها من مرحلة إلى مرحلة هي الوجه الدال (la face signifiante) للموضوع كما حددناه، وأما عناصر العائلة اللغوية فهي تلك "الأستار المتعددة التي تحدث عنها ج.ب.ريشار، والتي يختبئ تحتها ذلك التطابق الخفي وهو الموضوع" (33).

وإذا كانت الإحالات تتعدد على ج.ب.ريشار، فإن هذا الأخير لا يمثل أكثر من تجسيد لتيار وحقل معرفي يعتقد عبد الكريم حسن أن التخلص من الإحالة عليه يعفيه منه خوضه في نتائجه، لأن العائلة اللغوية التي يتحدث عنها والممثلة للأستار المتعددة عند ج.ب.ريشار ليست فيلولوجية عند هذا الأخير، كما يقدمها عبد الكريم حسن، من خلال الاشتقاق والترادف والقرابة المعنوية، وهنا يظهر الخلل في المقاربة التوفيقية التي لا تمس الطرح النظري بل تتعداه إلى التطبيقات.

" ففي الفصل الثاني من هذه الدراسة، وهو الفصل الذي ندرس فيه ديوان " البواكير"، يفرض علينا الموضوع الرئيسي أن ندرس موضوعا ثانويا هو "الرفض" ولكن مفردة الرفض مثلا غائبة تماما في هذا الديوان. وتغيب معها أيضا كافة المفردات التي تنتمي مباشرة إلى عائلة " الرفض"، فموضوع الرفض لا يظهر من خلال مفرداته، وإنما من خلال مفردات أخرى، هي:

"البعد والنوى والنأي والغربة... إلخ"، فهذه المفردات تعبر عن الرفض نصا وليس معجما، أرأيت أن لغتنا ليست من لغة القواميس؟ "(36).

ونلاحظ أن عبد الكريم حسن، يمزج بين العمل الفيلولوجي والإحصائي كوسيطين أساسيين، في بلوغ موضوعة (الرفض) في الديوان، والتي تبرز من خلال أبعاد رموز هذا الرفض.

وفي نفس المسار الأكاديمي للأطروحات الجامعية حول الموضوعاتية، نجد رسالة عبد الفتاح كليطو حول"موضوعاتية القدر في روايات فرانسوامورياك) (1971) (François Mauriac) وقد قدمت ونوقشت بالفرنسية في كلية آداب الرباط.

ورغم أن الرسالة لم تكن لتشير مباشرة إلى الموضوعاتية الفرنسية عند ج.ب.ريشار أو غيره، فقد ذهبت في نفس التيار شبه الإحصائي لتردد القدر في روايات مورياك وتحليل أبعاده الميتافيزيقية والروائية، فإعلان المنهج لم يكن واضحا، إلا أن المقاربة كانت تتوخى البحث عن موضوعة واحدة، بتشابك علائقها التخيلية والعقائدية، والاشتغال بها لتقصي الأطروحات الرئيسية والفرعية للقدر في روايات مورياك. ويحدد كليطو حدود الإثارة الموضوعاتية له، من خلال أفقية استعمال القدر، إذ: " تعد كلمة القدر" من بين الكلمات التي تتردد في الغالب على قلم مورياك. إذ تستعمل عدة مرات في كل رواية وفي كل مقالة ففي صحراء الحب (le Désert de l’Amour)، مثلا، تستعمل خمس عشرة مرة، انظر طبعة كتاب الجيب، صفحات (242/221/215/195/188/177/156/147/115/91/73/15/7) فالاعتقاد في القدر يعد مركز العمل المورياكي بالموازاة مع أمل الخلاص عبر العضو الإلهي"(3) ويتساءل كليطو في أي معنى يستعمل الكاتب كلمة القدر، وتحت أي أشكال تقدم لنا في الروايات المورياكية؟

وقبل أن يجيب فهو يعود إلى الاشتقاق الإغريقي للكلمة، والتي تعني القوى الخارجية والمرعبة التي تجثم بكابوسها على البطل التراجيدي، إذ يصبح الفرد وحده في مواجهة قوة تتجاوزه ويجهل مصدرها. إلا أن هذا المفهوم عن القدر سيتحول مع النظرة المسيحية، ويتلبس طابعا قدسيا ليصبح مصيرا.

فانطلاق كليطو من البعد المعرفي الكلاسيكي يتجاوز حدود الروائية، ويربطها بالتراثي وبالتقاليد الأدبية والمسيحية، ليصبح الأدبي ملازما للاجتماعي والديني، أي داخلا في مدونة تداولية تعكس شبكة علاقات معقدة.

" فبدل الانطلاق من فكرة مسبقة للقدر والبحث عنها في روايات مورياك، فضلنا مقاربة مخالفة، لقد بدأنا بتجميع الفقرات التي استعملت فيها كلمة " قدر"، وقمنا فيما بعد باستخلاص الأفكار الأساسية التي تحيل عليها مختلف استعمالات الكلمة.

ويعني القدر غالبا في أعمال مورياك قوى خارجية على الإنسان وواقعا مستقلا ممهورا بوعي أحيانا وبشخصية كذلك" (5).

فمقاربة كليطو تنهج سبيلا مبسطا، ولكنه فعال في تحديد سياق استعمالات القدر ضمن فقرات الروايات، من جهة، وتحديد الأفكار الموضوعاتية الأساسية، التي يحيل عليها التداول في الفقرات، من جهة ثانية.

ويظهر أن مورياك يطلق كلمة (القدر) على القانون المتحكم في شخصية فردما، وفي إلهامه ومكتوبه الداخلي..، وهذا المفهوم هو ما يلاحقه كليطو، ويحدد مستوياته الموضوعاتية، ويجد أن غناها كبير المعنى.

" وتتوفر كلمة " القدر" على غنى كبير في معناها، إذ تمنح دراسة موضوعاتي القدر أهمية كبرى: فهي تسمح لنا بالإلمام بعالم ميتافيزيقي وبعالم روائي. والحق أن مفهوما للعالم والإنسان يستدعي فنا روائيا خاصا. فمن خلال القدر يتقاطع الميتافيزيقي والتقنتي لمورياك"(8)، فتقاطع الغيبي والروائي أو الميثي والتخلي هو ما يمنح لموضوعاتية القدر بعدا دلاليا ويصبغ عليه طابع الرؤية الإنسانية.

ولعل تركيز كليطو على المكونين الأساسيين لموضوعة القدر هو ما يمنح للمقاربة أهميتها الخاصة بالنسبة للأعمال، التي تستغرقها التعريفات وتستنفذ طاقاتها. فلا غرابة أن يتوجه إلى تاريخ موضوعية فكرة القدر في الاعتقاد المسيحي:

" وبما أن الأمر يتعلق بعالم مسيحي، فينبني على ذلك منذ البداية الأخذ في الاعتبار بالقيم التي توجهها قوى سامية تتجاوز الفهم الإنساني، فحياة الفرد تتوفر على استمرار مافوق أرضي، كما أن العالم المرئي لا يفترق عن العالم المرئي. فالشخصية تعيش مودة دائمة مع الله أو مع قوى فيه أو خارجه، فبفضل الاتصال بالخارج تعتقد الشخصية في استفادتها من قدر خاص مميز بعلامة خاصة اختاره الله أو الشيطان.

والحق أن الكلام عن خلفية ميتافيزيقية هو افتراض لظهور قوى وراء الشخصية، تؤثر فيها، إذ أن منظورات خاصة ورسوما غريبة تفعل مباشرة فيها وتحددها، حيث تعتبر نفسها لعبة بين يدي الله، والشيطان والمكتوب، والقدرية... من هنا يأتي الموقف السلبي الذي لا يتحمل مسؤولية قدره، فكيف يحس بالمسؤولية، في حين أن ما يحصل له تتحكم فيه قوى تتجاوزه؟ ففي العالم المورياكي تسيطر قوى ما فوق طبيعية لا تدع أي مكان للإرادة والحرية" (8).

إن هذه الموضعة لقدرية مورياك الروائية في الإطار العام والفلسفي، لتسمح بتقريب عوالم الروائية، وتجعلها تمتح من مجموع علائق وإحالات يستحيل بدونها الإلمام بهذا العالم خارج إطاره الكوني والعقائدي.

ويرسم كليطو بذلك معالم الأطروحة والشخصية الروائية من خلال مقاربات تظهر بسيطة لأول وهلة، ولكنها ذات عمق كبير في البحث عن الدلالات المقصدية والموضوعاتية للقدر المورياكي:

" إن ما تقدمه لنا روايات مورياك هو رؤية تراجيدية للإنسان، في حدود إبرازها مسحوقة من خلال القوى التي تتجاوزها وترعبها، إذ أن أحد شروط التراجيدي هو الصفاء الذي يسمح بقياس البعد، واللانسبية بين الضعف الإنساني، وقوة القدر" (9).

يضع الباحث أصبعه على إشكالية الموضوعاتي، ويحدد مكوناته النوعية التراجيدية، كتشديد على شقاء الوعي بين الواقع ومافوق الواقع، بين الطبيعي وما فوق الطبيعي.

إنها مقاربة موسوعية تلك التي يقترح علينا الباحث، إذ تتجاوز الروائي وتخوض في الإبستيمي، مستهدفة الكليات الإنسانية، للعمل الروائي عند مورياك، بدل اقتناص خلاصات مؤقتة.

وفي سنة 1985، صدر ملخص عرض قدمه كليطو في كلية آداب الرباط تحت عنوان (بعض قضايا التحليل الأدبي)، أنهاه بثلاث ملاحظات، كانت الثانية منها في شكل أمنية (أتمنى أن لا نضيع الوقت في أسئلة من نوع: هل النقد الموضوعاتي يصلح لنا أم لا يصلح؟ هذا النوع من الأسئلة سيكون سابقا لأوانه، إذ لا يصلح إلا عندما تكون لدينا إنجازات نقدية متنوعة ومتقدمة)(6).

وللأسف فهذه الإنجازات التي يتحدث عنها كليطو بقيت محصورة وضيقة إذ لم تتعد الطموح، ولم تخرج بأعمال تكاملية، بل غلبت عليها التجريبية، وكان علينا انتظار مرور أكثر من عقد على رسالة كليطو لتأتي مداخلته لتوضح الكثير من وجهات النظر التي ظلت غائمة في أطروحته عن مورياك، وملابسات هذا الاختيار. وعلى عكس مقاربة الأطروحة التي لم تشر لا من قريب ولا من بعيد إلى الموضوعاتية التي خاضتها، نجد المداخلة توضح هذا الجانب بشكل مباشر: " إذا تطرقنا لما يسمى بالنقد الموضوعاتي لا أعني النقد الذي يتطرق إلى موضوعات عامة مثلا: صور المرأة عند هذا الكاتب أو ذاك، صورة المدينة أو صورة البادية عند هذا الروائي أو ذاك، أعني بالنقد الموضوعاتي، النقد الذي ينبني على دراسة الصور التي توجد في نص ما أو في مجموعة من النصوص، المقصود ليس دراسة صورة بعينها وإنما دراسة شبكة من الصور، لم نفعل شيئا إذا اكتفينا بصورة واحدة ترد في بيت من الشعر مثلا، ولن نفعل شيئا إذا أهملنا الصور المبتذلة، واهتممنا فقط بالصور الأصلية التي لم يسبق إليها الشاعر، كمثال، أذكر بيت أبي تمام المعروف:

لولا اشتعال النار فيما جاورت ماكان يعرف عرف طيب العود

صورة النار في هذا البيت تسترعي الانتباه، ولكن ما عسى سنقول عن هذه الصورة؟ لاشيء، إذا لم نربط البيت بأبيات أخرى تشير إلى نفس المعنى، لابد إذن من البحث" (6).

فالإشارة إلى النقد الموضوعاتي تأتي لتدعم توضح المفهوم في ذهن الباحث، بعد أن لم يكن يتعدى هواجس وحدوسات البحث حول القدر في روايات مورياك. إنه إذن موقف من ممارسة باتت ذات حضور فيما يطلق عليه النقد الجديد في فرنسا.

فدراسة صور النصوص تقتضي البحث عن الصور الأساسية والفرعية، وتتطلب تداعيات، تتوزع بين المتن الشعري الكلاسيكي والمتن الروائي الحديث. فشبكة الصور لا تختلف في الدرجة والنوعية. من هنا كان لابد من تحليل لشبكة الصور:

" والتحليل لا محالة سيقود إلى دراسة صور أخرى ملائمة أو مضادة، مثلا: صورة الشجرة، صورة الماء، صورة الهواء... لاشك أن هذا الموضوع يبدو لكم أو لبعضكم تخريفا وساذجا، ولا أخفي عليكم أنني كنت أفكر في هذا عندما كنت أبحث عن موضوع لإنجاز بحث دبلوم الدراسات العليا، اقترح علي أحد الأساتذة (كان هذا سنة 1968) أن أدرس موضوع الماء في مؤلفات الروائي الفرنسي مارسيل بروست، وأضاف: الماء أو الشجرة. اندهشت كثيرا وظننت أنه يسخر مني خصوصا وأن هذا الأستاذ كان من المشتغلين بالآداب، ولم يكن مهندسا في المياه والغابات، ظننت أنه يسخر مني أو يريد التخلص مني، فأعرضت عنه وحضرت موضوعا تقليديا أضعت في إنجازه عدة سنوات بدون جدوى" (6).

والغريب في الأمر هو أن ما ينعته كليطو بالموضوع دون جدوى كان رسالة موضوعاتية، هي(موضوعاتية القدر في روايات فرانسوا مورياك)(1971).

فماهو الموضوع الذي يمتلك جدواه إذن؟

يظهر من خلال الفقرة السابقة مزجا بين التمرس والشهادة، بين ماكان متقدما في فترة ما وغير مستأنس به في نفس الفترة، إذ أن النقد الموضوعاتي ما كان ليعرف طريقه إلى العالم العربي لولا هاته الرسائل الجامعية التي قدمت أصلا بالفرنسية، والرسالة الوحيدة بالعربية مازالت قيد الإنجاز. وإن كنا لا نعدم المعالجات الموضوعاتية العفوية التي تفتقد الحس بالمنظرين لهذا التيار والمعرفة بأبعادهم التحليلية والمعرفية.

ويظهر أن هذه الحالة تجسدها شهادة كليطو التي جاءت بعد أكثر من عقد لتوضح هذا التفاوت الحاصل بين الباحثين، ومستجدات البحث في الجامعات الغربية- الفرنسية- والتي أتت في شكل اعترافات أو نقد ذاتي بصريح العبارة:

" ولم يتبين لي خطئي إلا عندما قرأت بعد ثلاث سنوات كتابا لجان بيير ريشار، عنوانه (عالم مالارمي التخيلي). انبهرت عندما اطلعت على هذا الكتاب الضخم، وبالرغم من ذلك لم أقرأ كتب ريشار الأخرى... صدر كتاب ريشار حول مالارمي في وقت كانت اللسانيات طاغية على الدراسات الأدبية في الستينات وبداية السبعينيات. كانت اللسانيات لا تترك أي متنفس لمن يدين بالولاء لعلم آخر، ريشار ليس لسانيا... وهذا هو السبب المهم، لم يكون ريشار مدرسة، بل يستحيل أن يكون مدرسة، ذلك أنه يقترح منهجا يكفي التشبع به واستيعابه لتطبيقه.

من يقرأ ريشار لتطبيقه فإنه سيضيع وقته، إن ما يمكن أن نستفيد منه- على الأقل في كتابه الذي قرأت- هو المبدأ العام الذي ينطلق منه، وأعني حرصه على إبراز العلاقة الخفية والمستترة التي تجمع قضائد مالارمي، علاقات لا تظهر لأول وهلة، وإنما يقوم الباحث- كما قلت- لتركيبها" (6).

ولعل موضعة ظهور تيار النقد الموضوعاتي واستقلاليته، التي لم ينل منها ازدهار المقاربات اللسانية وسيطرتها، قد استحقا وقفة خاصة في فترتي الستينات وبداية السبعينات، ومع أن كليطو ينفي أن يكون ريشار مدرسة خاصة بالنقد الموضوعاتي، فإنه لا يستطيع إلا أن يعترف بهذا التيار الذي جسده ريشار وشارك فيه أكثر وأغلب باحثي الفترة الباشلاريين والفرويديين وبعض السيميائيين.

والجديد في تقرير كليطو هو تكلل ظهور الحس الموضوعاتي لديه مع (القدر في روايات مورياك) بظهور حس نقدي بالموضوعاتية، من خلال قراءة رسالة ريشار (عالم مالارمي التخيلي) الذي يقدم لنا عنه شبه- تلخيص كالتالي:

" العلاقة في شعر مالارمي بين الوردة والطير والفراشة، في تحليل ريشار: يصير الطير وردة تحلق في الهواء، وكذلك الفراشة، أضف إلى هذه الشبكة من المعاني المتجانسة والمتآلفة صورة المروحة وراقصة البالي، والنجوم الاصطناعية...

مثل آخر أو شبكة أخرى من المعاني في شعر مالارمي كما يعرضها ريشار: الريش الذي يتساقط من الطير، له علاقة بالأوراق المتساقطة من الزهرة، وهذه بدورها لها علاقة بالقطرات التي تنتج من زبد البحر، وهذه القطرات من جهتها كانفجار النجوم وكقطع النرد التي يرمي بها اللاعب، مثال ثالث سريع: العلاقة بين الماء والثلج، وهذه علاقة واضحة، ذلك أن الثلج ماء متجمد ولكن ريشار يبصر في شعر ملارمي علاقة بين الماء والثلج والمرآة، ذلك أن المرآة في المخيلة ماء متجمد، اكتشاف هذا النوع من العلاقات الخفية ليس بالعمل السهل" (6).

وليس اختيار كليطو لتقديم هذا التلخيص بالغريب عن لاوعيه، في التقليل من قيمة بحث موضوعاتية (الماء عند مارسيل بروست) كما اقترح عليه ذلك، واستصغر شأنه، لكنه يعود للنقد الموضوعاتي متأخرا، ليستكشف عوالم الماء كعنصر من العناصر الكونية التي ألح عليها باشلار، قبل ريشار، إلا أنها اتخذت مع هذا الأخير طابع بحث موسوعي شاعري في قصائد مالارمي.

ولا يغيب اسم باشلار عن وعي كليطو، فهو حاضر بحضور موضوعاتية الماء والثلج والسراب وصور كل ذلك، في الشعر العربي الكلاسيكي بالطبع، على خلاف عبد الكريم حسن الذي اختار الشعر الحديث من خلال السياب، والظاهرة الموضوعاتية التي تستوقفنا هو أن علي شبق قد اختار لمختاراته الموضوعاتية الشعر بدوره، ويكون أغلب الموضوعاتيين قد تخلو عن النثر، باستثناء كيتي سالم التي اختارت مادتها من القصص الفرنسية عند كي دي موباسان.

ومن ثم يكون كليطو قد حدد المتن الشعري ووظيفة الصورة الموضوعاتية من خلال البرنامج التحليلي الآتي:

" من الممكن القيام بهذا النوع من الدراسة استنادا إلى مجموعة من الشعراء كما يفعل الفيلسوف المعروف باشلار، مثلا، ماهي الوظيفة التي تقوم بها صور الماء في الشعر العربي؟

أقول صور الماء، ولا أقول صورة الماء. هناك الماء المرتبط بالسراب، والماء الذي يتجلى في الدموع، لسبب أو لآخر تبدأ معلقة امرؤ القيس بوصف الدموع وتنتهي بوصف المطر، ثم هناك الماء الآسن والماء المتجمد، كل نقطة في هذا الجرد السريع تقتضي تحليلا مسهبا، وأكتفي هنا بإيراد بيت من الشعر:

فأصبحت من ليلى الغداة كقابض على الماء خانته فروج الأصابع

قلت إن كل صورة لا تأخذ معناها إلا عندما تربط بصور أخرى تمت لها بصلة، سواء كانت هذه الصلة صلة تشابه أو ترابط في البيت الذي ذكرت. لماذا شبهت المرأة بالماء؟ ماهو وجه الشبه؟ ثم ما معنى هذا الماء الذي يسيل، يهرب من القبضة ويندفع دون أن يفلح أحد في الإمساك به، يندفع بدون رجعة، ما علاقة هذا الماء المنلت الغادر، بالزمن الذي لايستقر ولا يتوقف؟ وإلى أي غاية يتجه هذا الماء؟ أهناك صور للموت يرد فيها ذكر الماء؟"(6).

وهكذا تثير موضوعاتية الماء مجموعة من الاستدعاءات في ذهن المحلل ليصبح الماء تداعي معاني للسراب والدموع والمطر والمرأة والسيولة والهرب والاندفاع والانفلات والغادر وغير المستقر، لينتهي الماء إلى (ماء/آسن/ماء متجمد) إلى حياة وموت معا. إنها إذن سيميائية موضوعاتية تتبنى توليدات وتوزيعات مختلفة التناقضات.

وفي عرض كليطو يتوقف الباحث ليترك الكلمة إلى الأستاذ الذي يشك في مقدرة القارئ المتوهم، مما يضطر إلى استدعاء السلطة النقدية عند الجرجاني التي تمزج بين موضوعاتية الإبداعي وموضوعاتية الناقد في موضوعاتية واحدة:

"لست أدري هل أفلحت في إقناعكم بخصوبة هذا النوع من النقد، ربما ينبغي أن أستند على ناقد قديم ومعترف بقيمته لكي لا يكون أي نقاش في هذا المجال.

هذا الناقد هو الجرجاني. في نظر الجرجاني، الشاعر المبدع هو الذي يلمح بين الأشياء علاقات خفية، لا يلمحها غيره ولا تبصر عادة، أظن أن ما يصدق على الشاعر يصدق على الناقد. نفس الهاجس ونفس الطموح يراود الشاعر والناقد، كلاهما يرمي إلى إبراز ماهو مدفون

ومكتوم، ولا أدل على ذلك من العنوان الذي اختاره الجرجاني لكتابه (أسرار البلاغة)، هذه الأسرار يشترك في كشفها أو تركيبها الشاعر والناقد، كلاهما يحاول النفاذ إليها وتركيبها. بهذا المعنى تمحي الفوارق بين الشاعر والنقاد. الناقد سواء الموضوعاتي أو غيره يقترح أو يجب أن يقترح قراءة شخصية... تحيل دائما على النص، وتحتكم في النهاية إلى النص" (6).

كأن كليطو أراد التخلص من شرنقة الموضوعاتية، باستدعائنا إلى وليمة النص وشهوة التذوق الشخصي، لأن النقد الموضوعاتي هو في نهاية المطاف مغامرة وجودية شخصية مهما بلغت أداتها النقدية من دقة.

2- موسوعية تاريخ الأدب والنقد الموضوعاتي

ظهرت موضوعاتية تاريخ أدبية تلاحق بعض الصور الأدبية الشائعة أو التي اكتسبت بعض المقومات الخاصة. ولم يتحدد هذا الاتجاه في تيار معين أو مدرسة أدبية، بل كان نتيجة لموسوعية مؤرخ الأدب العربي الذي حاول بحث صور (القبلة) و(العين) و(السمع) و(الشم) و(اللمس)... إلخ.

وقد وجدنا هذه الظاهرة عند علي شلق تتخذ مسار برنامج في التأليف يعتمد على تجميع الصور- خارج علائقها وتداعياتها- عبر العصور، وهذا هو عمق الاختلاف بين مقاربة الموضوعاتيين ومقاربة علي شلق الباحث السوري الذي يأخذ على عاتقه إنجاز مدونات كالتالي:

1- القبلة في الشعر العربي.

2- العين في الشعر العربي.

3- السمع في الشعر العربي.

4- الشم في الشعر العربي.

5- اللمس في الشعر العربي.

ويناقش علي شلق، في كتابه الأول استعراضه للقبلة لغويا وسيكولوجيا وتاريخيا، لينتهي إلى ملاحقتها عبر حقب:

أ- الشعر الجاهلي.

ب- الشعر الإسلامي والأموي.

د- الشعر الأندلسي.

ر- في الف ليلة وليلة.

ز- متفرقات.

هـ- الشعر الحديث.

ولا يكتفي بهذا الاستعراض التاريخ أدبي، بل يتجاوزه إلى بحث فيلولوجي يحيل على دلالات تخدم الموضوع، إذ:

" المدلول اللغوي المباشر أساس لكل تطور في مفهوم كلمة من الكلمات أو ما يشتق منها، وهو في الوقت ذاته إشارة إلى منازع كل شعب في التعبير عن أغراضه، ودقته في اختيار الدال للمدلول عليه. لذلك تفيدنا مادة " ق.ب.ل" القرب، وهي تحافظ على هذا المعنى، في شتى مشتقاتها الكثيرة قريبها وبعيدها".

ويعد عمل علي شلق طريفا، إلا أنه يقع خارج الإطار المنهجي لبحث الصور التي يجمعها ويرصفها في مدونات لها أبعاد تاريخية أكثر منها تحليلية.

ومن هذا المنظور يخوض علي شلق، في إعطاء لوائح تداولية للقبلة، من وجهة نظر انثروبولوجية ربما، إلا أنها تنتهي إلى أبعاد شبه- ميتافيزيقية.

" فقبلة الفم، أو الخد

قبلة العنق أو العين

قبلة الرأس أو ماوراء الأذن

قبلة اليد، أو الأنامل.

قبلة الصدر، أو القدم، أو الساق وما إلى ذلك، جميع ذلك يثير إحساسا متميزا خاصا، ويرمز إلى حالة. وهناك قبلة الإشارة، قبلة الصمت، قبلة الوهم. لها أبعادها، ولها آفاق تبدأ من المحدود، وتنتهي في نرفانية مع الكون، والمطلق".

ويظهر أن علي شلق، ينطلق من الإحصاء والتاريخ الأدبي لينتهي إلى فكرة مسبقة، تقوم كحافز أولي وخلفية لبحث موضوع القبلة.

ولاشك أن الباحث الموضوعاتي يجد في عمل علي شلق ما يثير بعض إعجابه، إلا أن قصر العمل على صور جامدة للقبلة يحد من الأبعاد العميقة لها، ويجعلها مسحا على مستوى السطح، وهو جرد يتعزز بملامسات خفيفة لمحيط القبلة، إلا أنها تظل غير كافية لإيجاد موضوعاتية ما:

" ومادمنا نتحدث عن القبلة في شتى أصولها ومنازعها، لندخل من ذلك إلى الشعر العربي الذي تناولها، فلن نقصر حديثنا على عصر من العصور، ولا على عمل القبلة بذاته، بل سنتعداه إلى الحديث، والابتسام، وبرد الثنايا، والغناء، وكل ماله علاقة بالفم، هذه الفتحة المبرعمة، التي أفترت عن أنبل شعور، وأطيبه، وأحلاه بالقبلة، جاعلين المحور الرئيسي، تلك الرسالة من قلب إلى قلب، والفاتحة المقدسة لكتاب الحب الذي هو سر الوجود، وغاية الغايات"(11).

كما أن طغيان الوصف الأخلاقي على طبيعة التحليل يقلل من أهمية المقاربة، فعلي شلق يتحدث عن (أنبل شعور وأطيبه وأحلاه) وعن (رسالة من قلب إلى قلب) وعن (فاتحة مقدسة) و(غاية الغايات)، مما يجعل كتابته عبارة عن محكيات مثالية، لصيغ أفعل، تنبني على استحسانات ذاتية لا على خلاصات مرجعية وتحليلية للصور العميقة، ذات التجذر في الوعي الجماعي.

ويبدد على شلق كل التباس بشأن عمله عندما يحتجب وراء تاريخ الأدب العربي:

"... إن الشمول في موضوعها مجاله رحيب، لا يستوعبه مجلد واحد، لكنني اكتفيت بالمراجع الهامة كالأغاني، وزهر الآداب، وعيون الأخبار، وعنيت بالدواوين الشعرية المتميزة، لكبار شعرائنا، وأجد أنني قدمت لرف أنيق في مكتبتنا العربية رافدا حلوا شهيا، تهفو له اليد، ويعذوذب لتصفحه القلب، وحسبي أن تكون محبتي، ونيتي النقية، وراء القصد، وسلام" (11).

فالرف الأنيق في المكتبة العربية، لا يهمه عمق صورة القبلة بقدر ما يهمه الوصف والتجميع على هذا الرف، من هنا جاء توفق علي شلق في مهمته كما سطرها لنفسه، لا كما يرغب فيها النقد الموضوعاتي.

VI- النقد الموضوعاتي والقصيدة الحديثة (الصوت والعين والوجه)

نموذج أشعار ياسين طه حافظ

" للحرب صوتها

والفلك الذي تدور فيه ولها كتابها والملك الذي يحكم

فيها ويرى حكمته

للحرب تلك الخبرة، المعرفة السيرة الكبيرة

للحرب حكمة الزمان

تعرف ما تفعل بالإنسان

تعيد عريه

تحيله تراب

تحيله أبد

(...)

للحرب رأسها جهازها المنظم الكبير

(...)

الحرب هذي الحرب

سيدة الممالك القديمة

تخرج بين زمن وزمن

تعيق غلق الدرب"

ياسين طه حافظ

قصيدة الحرب

الموضوعاتية والنقد الموضوعاتي:

يوهم اصطلاح الموضوعاتية بنوع من الانطباعية، إلا أن ج.ب. ويبرJ.P.Weber أطلقه على الصورة الملحة والمتفردة المتواجدة في عمل كاتب ما. من هنا كانت ملاحقة الموضوعاتية، من منظور التماثل الذي يحيل في الإبداع الأدبي على حدث، ينتج من جراء صدمة تعود إلى شباب- إن لم نقل طفولة- الأديب المبدع، أو من خلال إلحاح اللاوعي على توليد صور معينة بأساليب مختلفة.

تبرز الموضوعاتية عند ج.ب.ريشار (J.p.Richard) أحد روادها المعاصرين بدون منازع في شكل هوية سرية ذات مستويات متعددة ترتبط بالتجربة الخاصة للوعي التأملي أو الخارج- تأملية، ويمكن إجمالا تحديد بعض قنوات الموضوعاتية في:

1- خطاطة تنظيمية محسوسة.

2- مركز حيوي لعالم تخيلي.

3- محور ترابط العمل في كتلة دالة.

4- خلاصة لمنظوراتية التعديلات.

وهكذا نستخلص الموضوعاتية، من ميزاتها المعمارية لا من قيمتها الإحصائية، مما يجعلها تلازم الأنواع الأدبية والأشكال النقدية، وتشدد على الرسالة أو الفكرة المهيمنة على العمل الأدبي: النثري والشعري على السواء، إذ تلعب فيه دور القانون الأساسي المنظم لعضويته.

ويمكن للحرب كموضوع (في المعلقات والملاحم والروايات والقصائد) أن تكون موضوعة في التوليد التالي: (الحرب جحيم)، و(الحرب جنون)، و(الحرب سلم)... إلخ.

كما يمكن للحب كموضوع أن يكون موضوعة في توليد (الحب أعمى)، و(الحب نعمة)، و(الحب نقمة)... إلخ.

ومع هذا فلا تتضح الموضوعاتية والنقد الموضوعاتي في المقاربات العربية- عند عبد الكريم حسن وجوزيف شريم وكيتي سالم- بالقدر الكافي... وتظل غير موحدة المقاربات، حتى عند رائدها ج.ب. ريشار الذي ينتهي إلى صعوبة إيجاد طريقة موحدة لحصر الموضوعاتية، التي تعبر عن نفسها في شكل طرائق ذاتية، وعليها أن تبقى كذلك، وهذا التوجه المبدئي هو ما يؤسس ويؤصل بالذات للمشروع النقدي الموضوعاتي.

ويظهر أن فيليب هامون (P.Hamoun) يقرب إلينا منظور القراءة الموضوعاتية عندما يحددها في ثلاثة تجسيدات، هي:

1- الموضوعاتية كنقطة لتوليد تواصل وتداخل نصي (فهي تكرار لتعميم المتغيرات).

2- تواصل خارج النص لانتزاعه من الخارج، أما في واقع أو معيش كاتب، لصيبح توقيعا عليه.

3- تواصل تنامي (يشير إلى انخراط النص في تقليد أو طليعية، أي في نصوص مؤسساتية أو غيرها).

من ثم، تصبح الموضوعاتية من منظور ف.هامون، "نقطة ازدهار مجموعة من العلاقات التي يكونها النص ويختزلها القارئ إلى مساعد".

حوافز النوع في القصيدة الحديثة:

من خلال طرح إشكالية الموضوعاتية والنقد الموضوعاتي، كان بودنا لو تهيأت لنا الظروف لمناقشة تجربة المبدعين والنقاد العرب، الذين جعلوا من مضمون الحرب موضوعا بنفس القدر الذي ترسخت به الكتابات الحربية، خلال الحربين العالميتين أو حروب التحرير... إلخ.

وحتى لا ندخل في مناقشة سوسيولوجية الحرب والسلم، أو سيكولوجية إعلامها، احتفظنا لأنفسنا بالمستوى المحدود من الإشكالية الخاصة بالمقاربة الأدبية للنوع الشعري، من خلال معالجة مونوغرافية لشاعر واحد هو ياسين طه حافظ- لا باعتباره أقل أو أهم تجربة- لنموذجيته في نظرنا، كما أننا لن نتناول كل شعره، بل سنقتصر فقط على ديوانه (قصيدة الحرب)، مستأنسين بباقي الدواوين، وضمنها سنكتفي بمعالجة دلالة موضوعاتية (الصوت/ العين/الوجه) مؤشرات أساسية في تجربة قصيدة الشاعر، دون أن نطمع في تعميم الخلاصة على تجربة الكتابات الشعرية.

لقد صدرت للشاعر ياسين طه حافظ دواوين[1] عديدة ما بين 1969 و1986 والظاهرة الملفتة لانتباهنا هي هذا الانشداد نحو موضوعة الحرب، فقد أشرف الشاعر- بصفته رئيس تحرير (الثقافة الأجنبية) على تحضير عدد خاص عن (أدب الحرب...) (1981) وأصدر ترجمة لجورج ماكبث عن (رباعية الحرب) (1985) وأخرى عن (شعراء الحرب العالمية الأولى) (1986) وهو الشاعر الوديع والبعيد عن الأضواء، والذي يدخل كطيف ليلقي قصائده بمهرجان المربد (1985)، ويخرج باحثا عن خطاه، قبل الاحتفال بقصائده، فهل هي حالات العنف الهادئ؟

لماذا هذا الانخراط في أربع جبهات؟ يمثلها في نظرنا:

أ- تحضير وتقديم العدد الخاص من مجلة (الثقافة الأجنبية) حول أدب الحرب.

" لقد قدمنا نماذج واخترنا نصوصا من أنماط ولغات مختلفة، ليكون الأديب العربي على بينة من أدب الحرب والمقاومة في العالم الحديث، ولتكون لكتابته خلفية علمية وأدبية، إضافة لاتفادته من مزايا الأساليب والتنكيك فيها" (ص)5.

ب- التشديد على أهمية ترجمة رباعية الحرب لماكبث

" وأهمية" رباعية الحرب هي أنها من إبراز النصوص الحربية الشعرية المطولة، وأنها قصيدة مكتوبة بلغة عصرية جديدة وبمضمون غير الذي اعتدناه في الشعر وإن اشتمل على بعض من ذلك (...) أن دقة الترجمة والتمكن الجميل من هذه القصيدة الشائكة يجعل من "رباعية الحرب" بالعربية عملا شعريا ممتعا وعميقا".

ج- الخاتمة النثرية لقصيدة الحرب:

" انتهيت نفسي وأنا إلى قرار: أتحدث عن الحرب أولا بمدى إنساني، وثانيا باعتزاز نهائي بالحياة، وضرورة استمرارها ضد الموت القادم إليها، وأن يكون فيها محوران، جهتان أزليتا الصراع هما: الموت والحياة..." (ص 110).

د- شعراء من الحرب العالمية الأولى:

" لقد اختار الكاتب سبعة شعراء يمثلون سبع ظواهر شعرية، في سنوات الحرب العالمية الأولى، كما أظهر علاقة هذا الشعر بالحياة الخاصة لأولئك الشعراء" (الغلاف الأخير).

هذه الظاهرة رباعية الحدود هي الحافز الأساسي الذي يدفعنا إلى طرح قراءة موضوعاتية ومونوغرافية تستمد أصولها من منهجية النقد الموضوعاتي كما ترسخ في النقد الفرنسي، مع جان بيير ريشار (J.P.Richard)، في تطبيقاته على أشعار ملارمي وستاندال والشعراء المعاصرين.

كما دفعنا احتفاء النقاد وإنتاج المبدعين العرب إلى التساؤل عن قصيدة الحرب؟

- هل هي نوع أدبي جديد؟

- ماهي علاقتها بالحماسات العربية؟

- كيف نحدد أفق انتظار قارئها العربي والأجنبي؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة الكبيرة، ارتأينا أن نقوم ضمن إطار النقد الموضوعاتي بقراءة مصغرة (microlecture)، قبل أن ننتهي إلى قراءة مكبرة (macrolecture)، تقودنا بالضرورة إلى الإجابة عن الأسئلة المطروحة وعن طبيعة النوع، ونوعيته الأدبية أو امتداداته في أنواع صغرى أو كبرى، سابقة أو معاصرة.

وقد ارتأينا لموضعة الإشكالية أن نتوقف عند مقتطف من مقابلة أجريت سنة 1986 مع حميد سعيد التي يحيل فيها على أصول سابقة للنوع هي الحماسة والوطنية، لتلقي به في خضم ما يطلق عليه (طفولة المقاتلين) في قصيدتي (العريف عباس) و(محمد البقال) كمرحلة أولى، ثم الانتقال إلى (الطبيعة... كجزء من الحياة الإنسانية) في قصيدة (فحل التوت) كمرحلة ثانية، ومن خلال استقرائنا لادلاء الشاعر، يتبين لنا أن هذه القصيدة لم تخرج عن الإطار المضموني؛ فهي عبارة عن استبدال لمحاور القصيدة الموضوعاتية أكثر منها محاولة بحث عن الأشكال النوعية، إذ لا يتحدد النوع في نظرنا إلا من خلال مكونات شكلية وبنائية تعلن القطيعة مع الاعتبارات المضمونية الفقيرة.

ويمكن أن نلحق بنفس الطرح المقاربات النقدية عند طراد الكبيسي، وخلدون الشمعة، وجعفر العلاق، وحاتم الصكر.

والواضح أن الحديث الصحفي لحميد سعيد يكاد يلخص جل التحديدات المضمونية التي تكونت لدى النقاد والمبدعين عن (قصيدة الحرب) كنوع أدبي، يقول:

" لابد أن ألاحظ أن الشعر العراقي، في بدايات الحرب قد توجه إلى تراث الحماسة، وهناك من توجه إلى تراث القصيدة الوطنية. بينما كنت أدرك بشكل واضح وقاطع أن قصيدة الحرب، هي غير القصيدة الوطنية. نعم، هي وطنية في العمق ولكن القصيدة الوطنية ليست هي قصيدة الحرب، وقد أدركت بوعيي الشعري أن ليس هناك ما يجعلني أورط نفسي في تفصيلات الحرب، كما فعل البعض وهو يتحدث عن السيوف والرماح. لقد أحسست بأنه لو تحدثت عن الحرب بشكل مباشر، لما حققت الصدق الذي أريد ولما استطعت الوصول إلى القارئ الذي يعيش مع الحرب يوميا في الواقع، من خلال مشاركته أو مشاركة أبنائه أو

قربه من هذه الحرب إعلاميا. فحينما أقدم له صورة شعرية تنبع مباشرة من الحرب، أعلم أنني سأفشل في إمكانية التواصل مع هذا القارئ.

لذلك، بعد تأمل طويل، وجدت أنني مضطر إلى الرجوع إلى طفولة المقاتلين وإلى عائلاتهم، إلى مكوناتهم البيئية، إلى مستوياتهم الثقافية، والقصيدة الأولى التي كتبها عن الحرب كانت هي "العريف عبد العباس"، وعبد العباس هذا كان تلميذي في إحدى المدارس، ووجدته يوما وقد أصبح مقاتلا، وفعلا، أنا تحدثت عن طفولته، ومن خلال طفولته ونموه ونضجه وضعت صورة للوطن وللبطولة في آن واحد.

ثم كانت هناك عودة أعمق إلى المجتمع، كما هو واضح في قصيدتي "محمد البقال"، ومحمد هذا كان صديق طفولتي... وهكذا، بالاستناد إلى هاته الموضوعات وجدت حلا لإشكالية قصيدة الحرب. وهنا، سأدعي... ذلك أنني بعد أن نشرت قصائدي الأولى عن الحرب صار على نهجها معظم من يكتب، في الشعر الحديث بالعراق قصيدة الحرب، مما أقلقني فنيا. ورغم أن حالة الحرب مستمرة، وجدت أن دم قصيدتي قد توزع بين القبائل، فذهبت للبحث عن حالة جديدة، وهي العودة- بعد مجموعتي الشعرية (طفولة الماء)- إلى كتابة مجموعة قصائد حاولت أن أتناول فيها الطبيعة. وأتعامل معها ليس كشكل خارجي، وإنما جزء من الحياة الإنسانية وإذا كنت قد قرأت قصيدتي " فحل التوت"، وهو ذكر الشجر الذي رغم أنه من أجمل الأشجار وأحلاها فهو غير مثمر، ستجد أنني كنت أخاطبه: أخي... أخي الذي ودعته عند النهر" (الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي/ ع. 128، س. 1986).

ورغم أن شهادات الشاعر عن عملية شعره ليست هي هذا الشعر كما أن المقابلة الصحافية ليست هي النقد الشعري، فإن اعتمادنا هذا الشاهد يقوم بدور موضعة إشكالية (قصيدة الحرب)، بالشكل الذي هي رائجة به في الأوساط الأدبية العراقية، لما لمكانة حميد سعيد في هذه الأوساط.

ولعل هذا الطرح الخارجي عن (قصيدة الحرب) هو ما استدعى المقاربة المونوغرافية لعملنا، إذ بدل تجميع كل أقوال وأشعار شعراء ونقاد (قصيدة الحرب) ارتأينا أن لا نبدأ بالقراءة المكبرة، بل نركز على ياسين طه حافظ للحيثيات التقديمية السابقة.

المقاربة الإحصائية لقصيدة الحرب:

كانت أول عملية للقراءة المصغرة لقصيدة ياسين طه حافظ هي تفكيك المعجم الشعري الموظف كمرحلة أولية، ألقت بنا في خضم الأدوات التي يعتمدها الشاعر، وقد حصلنا في البداية على خليط من الكلمات والتعابير التي كان علينا أن نعيد تصنيفها من منظور مفهومي وموضوعاتي، أي إعادة ترتيبها تبعا لعلائقها الموضوعاتية، وهذا الترتيب الأخير هو ما انتهى بنا إلى الحصول على مجاميع معجمية تندرج تحت موضوعة:

1- الصوت.

2- الوجه.

3- العين.

وهي موضوعة اخترنا أهمها دلالة وتمثلية، لتندرج مع أقلها أهمية وتمثيلية، وفيما يخص الصوت، كان علينا أن نفرز أربعة أصوات هي:

أ- الإنساني.

ب-الحيواني.

ت-الطبيعي.

ج- الاصطناعي.

ويخاطر هذا التصنيف المستخلص من المعجم الشعري لقصيدة الحرب عند ياسين طه حافظ، بسقوطه في تبسيطية فيلولوجية وإحصائية محضة، ولتلافي هذه التبسيطية، عمدنا إلى ربط كل

موضوعة بالوظيفة المرجعية والسياقية، أي قمنا بالعودة إلى أدبيات قصيدة الحرب، لنجمع المقاطع الخاصة بالصوت والعين والوجه، كما وردت في قصيدة الحرب في مرحلة أولية، ليتلوها تجميع آخر بالدواوين الشعرية السابقة أو اللاحقة عند الشاعر، حتى نستوفي ملاحقة الموضوعاتية الصوتية والعينية والوجهية.

وقد ركزنا على هذه الموضوعاتية بالذات:

1- لدلالتها الخاصة في قصيدة الحرب، ودواوين الشاعر الأخرى

2- مرجعية الدلالة العميقة والسطحية للصوت والعين والوجه.

3- لعلائق موضوعة الحرب بالصوت والعين والوجه.

4- للتشديد على طابع القراءة المصغرة للنوع الأدبي.

5- للسياق الأنطولوجي والوجودي للصوت والعين والوجه. فافتقاد واحد منها هو افتقاد للحياة التي هي عنصر صراع (قصيدة الحرب) ضد الموت، والموت في الحياة.

من الجرد المعجمي إلى الموضعاتية: ونقدم هنا عينات كالتالي:

1- الصوت

§ صوت- الصوت- صوتك- صوتها- الأصوات- أصواته.

§ الكلم- الكلام- كلامهم- كلامها- كلام- الكلمات- كلما.

§ تصيح- يصيح- صيحة- تصيح- الصيحة- الصحيات- أصيح.

§ صارخا- يصارخان- صرخة- تصرخ- يصرخان- الصراخ.

§ اسمعه- اسمعها- يسمعه- يسمعها- سمعت- تسمعون- تسمع.

§ يقول- تقول.

§ أجوافهم- جوف- أجوافهم- جوفه.

§ حناجر- بلعومة.

§ أشداقه- أشداقها.

§ شفاهة- شفاهها.

§ القبلة- قبلة- المقبلة.

§ يمتص- تمتص.

كما نميز داخل الصوت التنويعات التالية:

أ1- أصوات إنسانية: حناجر- الهتاف- المغني- تضحكين- صافرة- الصخب- تصطحب- الضجيج- يجهش- حشرجة- الصيحة.

أ2 - أصوات حيوانية: الرغاء- تثغو- تجار- تخور- عوى- العويل- تفح- فوح- فحيح- النباح- تصهل- الصهيل- الصرصار- الضفدع- ضفدعتان.

أ3- أصوات طبيعية: الموج- الموجة- يهيج- هاجت- العاصفة- عواصف- تهب- هبت- يضخ- ضحضاخ-يهتز-يقرع- الصخب- حفيف.

أ4- أصوات اصطناعية: الصواريخ- البنادق- المجنزرات-المفرقعات-القذائف-القنبلة- قنابل- المدافع- مدفع- الرصاص- رصاص- الرشاشة- تفجرت- الينفجر- الدوي- شظايا- ارتطامه- الحطام- المحطمات- المرتج- ارتجاجة- ارتجاج- ارتجوا- أطلق- اصطدام- تصدمين- يصدم- الدفوف- الصنوج- الطبول.

وتقتضي معالجة هذا المعجم الشعري الخاص بالصوت التعامل مع عينات دالة، لاستحالة استقراء المعجم ككل. من هنا وقع اختيارنا على تحويلات الصيحة وصيغتها المتعددة، فكان

علينا أن نرجع مرة اخرى في هذا المعجم إلى إحالاته التركيبية والشعرية في مقاطع قصيدة الحرب.

أ- الصيحة:

نلاحظ أن أول مستوى سيميائي للصوت هو الصيحة، وهي موضوعاتية إصدار صوت مبهم ومرتفع، يمكن أن يدل على الاستغاثة والاحتجاج الأعميين، إنها حالة يكاد يستوي فيها الإنساني بالحيواني كما يمكن أن تدل الصيحة على عدم الاستكانة والخضوع البصيرين بالحالة الشاذة التي تدفع إلى خلق ردود فعل طبيعية.

من ثم نميز في سياق الصيحة ثلاث درجات:

أ- الأولى اسمية تأتي عبارة عن أوصاف ارتباطاتها:

(صيحة صغرى)، (صيحة الحياة)، (صيحة من دمها)، (صيحة مخنوقة)، (الصيحة البعيدة)، (الصيحة في الصمت)، (الصيحة والحضور) (الصيحة المباركة).

ب- الثانية فعلية، تأتي عبارة عن أصوف حالاتها:

(يصيح يا أيتها الحياة)، (أصيح من فرح)، (ويصيح يا أيتها الشرارة)، (يصيح من جوع)، (يصيح من يباس).

ج- الثالثة خبرية تأتي عبارة عن أوصاف تقريرية:

(مدفونة تصيح)، (الماء والصيحات)، (امرأة تصيح)... (أنا أصيح)، (يئن أو يصبح)، (وحده يصيح)، (كل يصيح)، (تختزن الصيحة)، (يمسك باب بيته يصيح).

وبعد أن استعرضنا درجات الصيحة نعود إلى ملاحقتها ضمن سياقها الشعري:

أ1- " هنا حفيف " خافت".

وصيحة صغيرة.

لعل خفق طير... "(ق ح /9).

أ2- " تحنو على مرورها السماء والأشجار والمنائر.

تحرس هذين الذين اقتدحا اللذة في الاصطبل.

وأطلقا في الموت صيحة الحياة..."(ق ح/ 42).

أ3- " واللب النقي،

رونق الربة، في الجسد

ينضح في سكينته

يجذب كل عنفوان الرجل المرتج من دهشته ورغبته

تأخذه مزدحما بالفرح الجديد طافح البذور.

وتستنير صيحة من دمها" (ق ح /107).

أ4- يهتز ذاك الهيكل العتيق.

بصيحة مخنوقة

" يأيها الإنسان

أريد أن أقتل فيك الصوت" (ق ح /75).

أ5- " مدفونة تصيح

فأي قوة

تخرج هذي الصيحة البعيدة

أنينها يجيء وسط الليل

أنينها يسمعه الساهر والمسافر

أنينها

...

فيمن ترى يئن تحت الأرض "(ق ح/14).

أ-6- " سيدة الأرض التي تعيش في الظلمة والأحراش والخرائب رسمت لي الغزلان فوق حائط المعبد والنجمة والعبارة علمتني الصيحة في الصمت وسر السفر البعيد في المغارة (ق ح/ 35).

أ7- وتستمر في عروقنا الشراهة، الصيحة والحضور:

الفرح الكبير.

رؤيتنا الرحم.

مزدحما خصوبة، والفرح الكبير.

رؤيتنا الصخور.

مشقوقة بالخضرة الجسور " ق ح/ 73).

أ8- " ياسيدي" الطلسم لا يبقى على عنق ولا رسغ.

والصيحة المباركة

تخرج من جلودهم وخبزهم، فهم يهرولون للنهر

ليغسلوا وحولهم،

وليطفئوا النار التي أسعرت في جلودهم "ق ح/97-98).

نعالج الآن مقاطع الأشعار، وهي منزوعة من سياقها لا من تركيبها، فنجد أن الصيحة (أ1) تأتي صغيرة لتتوسط شطرين يدلان على الصوت (هنا حفيف خافت) و(لعل خفق طير)، فحركة الحفيف والخفق لا تصدر من داخل الحنجرة كما هو الأمر بالنسبة للصيحة، ولكنها تصدر عن طبيعة وأخرى حيوانية.

فكيف تتوسط الصيحة الإنسانية الحفيف الطبيعي وخفق الطير إذن؟

إنها هندسة لاواعية، ولكنها تمنح للصيحة مكانة كونية ووسيطة بين الطبيعي والحيواني، والحق أن الصيحة رغم كونها تمنح (صيحة صغيرة)، فإنها تصدر لتعلم على طبيعة حيوانية لإبهامها وعماها، فهي تدل على أي صوت لا يحمل دلالة محددة، ولكنها مشحونة بدلالة عامة تشدد على الاحتداد والقوة والاحتجاج والعضوية الفيزيولوجية التي ترسم على ملامح الفم والحنجرة والوجه.

وداخل نفس الدرجة لا يتم الانتقال من (أ1) إلى (أ2) بصعوبة، بل نجد تلاحقا بين (صيحة صغيرة) و(صيحة الحياة) ففي (أ2) نجد أن صيحتنا تعلن عن نوعيتها، لارتباطها بجدلية الكون: (الموت/ الحياة)، وبالطبيعة الحيوانية، من (اقتداح اللذة في الاصطبل) في أدنى مستوياتها، مادامت هذه اللذة تعارض الموت في الحياة، والتي يعبر عنها الشطر الأول في (أ2) باستدعاءاته للسماء والأشجار والمنائر: أي للميتافيزيقي والطبيعي والشعائري.

يتبين أن اللاوعي في (أ1) و(أ2) يجد علائقه الكونية دونما تمحل، أي أن الشاعر يحافظ على نفس الرصيد الثقافي الكوني في استدعاءاته لصور الطبيعة، وفي تقديم الصيحة كجزء منها.

وبعد أكثر من مائة صفحة– من صفحات الديوان– نجد أن (أ3) (صيحة دمها) تحيل على الدم، أي على الحياة الإنسانية، ويتم تخصيص ارتباط الصيحة بعد أن كانت عامة في (أ1) و(أ2)، وهذا ما يدل إذن على تسلسل في انفتاح الصورة الشعرية وتنامي الموضوعاتية، طبقا لمعمار وفضاء قد يغفل ملاحقته القارئ العادي، ولكن القارئ النبيه لا يفوته الجرد الإحصائي الذي تكشف عنه مجموعة من التكرارات التي تظل دون أهمية لو احتفظنا لها بوضعيتها الفيلولوجية والبلاغية القديمة. إلا أننا نعطي أهمية خاصة للسياق والعلائق في درجات

موضوعاتية الصيحة، ويظهر هذا من خلال الأبعاد المعرفية والفضائية وعلائق اللاوعي بالعملية الإبداعية التي تتحدد عبر وسيط التكرار الاستنساخي ضمن بلاغة جديدة تجسدها درجات تحول الصيحة من (صيحة صغيرة) إلى (صيحة حياة)، إلى (صيحة من دمها).

فدرجة (أ3) تعتمد على سياق يثير فينا صورا مثالية لـ (لب نقي) و(رونق الربة) و(الفرح الجديد)، أي أن الأشطر التي تسبق الصيحة (أ3) تمهد لها بالتشديد على (الجسد والرجل والبذور)...

فالخروج من عمومية الصيحة إلى ارتباطها بدم إنساني يجعلنا ننتقل من البعد الفيزيولوجي لصيحة الحنجرة إلى صيحة الدم، فماذا تعني هذه الأخيرة؟

هل للدم حنجرته وفمه؟

كيف يصيح الدم؟

فالشاعر هنا، وهو يخصص، يخرج عن التعميم إلى التخصيص، ولكن بشروط بلاغية تعادل فيها (أ2) و(أ3) لأن (صيحة الحياة) و(صيحة من دمها) يدلان معا على نفس الارتباط بالحركة مع اختلاف التخصيص في (أ3)، والذي يجعل من الدم علامة ورمز احتجاج.

أما في (أ4) فتتحول الصيحة عن الاحتجاج لتعاني بدورها من الحيلولة دون صدورها لإعلان هذا الاحتجاج، فتصبح (صيحة مخنوقة) تتوسط سياقا خاصا لارتباطها باهتزاز هيكل عتيق في الشطر السابق على شطرها، وبشطرين لاحقين في شكل نداء:

" يا أيها الإنسان أريد أن أقتل فيك الصوت"

نلاحظ إذن في (أ4) أن السياق الذي توظف داخله الصيحة المخنوقة يحيل على داخل طقوسية، وعلى فعل تهديد بقتل الصوت؛ فالصيحة المخنوقة تصبح وسيطا لقتل صوت الإنسان، فأي صوت هو، وأي إنسان يقصد؟ إنها ملاحقة الحالات الشاذة للحالات العادية في فعل ميثي يتردد بين ماضي حياة طقوسية، وفعل قتل قسري.

والصيحة لا تأتي فقط من داخل الهيكل العتيق كما في (أ4)، بل تصدر من داخل الأرض المظلمة في (أ5) (مدفونة تصيح) (الصيحة البعيدة)، فجدلية الداخل والخارج تصبح ثنائية ملازمة للقصيدة التي نحن بصدد معالجتها، ويشدد على هذه الثنائية في (أ5) سياق الانتظار اللاحق، وكذلك التكرار المعجمي والقوالب الاستنساخية، لترداد أنينها (3 مرات) و(يئن مرة). فالأنين صوت للألم وصدى للصيحة المخنوقة، فالشاعر لا يكتفي إذن بإثارة صورة (صيحة صغيرة) في (أ1) و(صيحة الحياة) في (أ2) و(صيحة في دمها) في (أ3) و(صيحة مخنوقة) في (أ4) و(مدفونة تصيح) و(الصيحة البعيدة) في (أ5)، بل نجده يدعم صيحتي (أ5) بالتأكيد على أنين وسط الليل، وهو أنين يخص بسماعه الساهر والمسافر، فالساهر يسهر وسط الليل، والمسافر يسافر وسط ناقلة ما، إنه داخل يتنصت إلى داخله. إنها تقنية شاعرية تبحث عن أعماق الصوت، في الحياة والموت على السواء، إذ تصبح الصيحة صوتا داخليا وعمقا غائرا يبحث عن أبعاده.

يتأكد هذا البحث عن عمق (الصيحة في الصمت) مع (أ6) لأن الشطر الذي يرد فيه هذا المقتطف يأتي كالتالي:

" علمتني الصيحة في الصمت وسر السفر البعيد في المغارة" وتظهر المغارة كعمق للصمت والصيحة معا، ويتأكد عمق الداخل ضمن السياق الذي يرد فيه الشطر السابق؛ فقبله شطران يرتبطان به في علاقة حميمة، هما:

" سيدة الأرض التي تعيش في الظلمة والأحراش والخرائب

رسمت لي الغزلان فوق حائط المعبد والنجمة والعبارة".

فامتداد عمق الصيحة هنا يتم داخل: (الظلمة/ الأحراش/الخرائب)- الشطر الأول.

ويتضح هذا العمق في مقابلته بالسطح فوق: (حائط المعبد/ النجمة/ العبارة)- الشطر الثاني.

ليعود الشاعر إلى العمق مرة أخرى في: (في الصمت/ سر السفر/ في المغارة)- الشطر الثالث.

قد يكون العمق خادعا هنا أو مجرد تأويل وإسقاط تبسيطي لإخضاع الشعري إلى الأطروحي في موضوعاتية الناقد، ولتفنيد هذا نقف عند (أ7) لنجد بأن الصيحة تسكن العروق والرحم والشقوق، ليرتبط عمق الداخل بالحضور في الشطر:

" وتستمر في عروقنا الشراهة، الصيحة والحضور: "فلم يعد عمق الصيحة مجرد احتجاج بل أصبح يرتبط بالحضور الظاهر، إلا أنه يمتلك عمقه في العروق كرمز للحياة والاستمرار... هذا الرمز الذي يتأكد في (أ8)، إذ تصبح فيه (الصيحة المباركة) رمزا عميقا مادامت تخرج من الجلد والخبز:

" تخرج من جلودهم وخبزهم، فهم يهرولون للنهر".

- فكيف تحولت (الصيحة الصغيرة) في (أ1)، و(صيحة الحياة) في (أ2) و(صيحة من دمها) في (أ3)، و(صيحة مخنوقة) في (أ4) ومدفونة تصيح) و(الصيحة البعيدة) في (أ5)، و(الصيحة في الصمت) في (أ6)، و(الصيحة والحضور) في (أ7) إلى (الصيحة المباركة) في (أ8).

- فهل يعد قطع كل هاته الفضاءات الشعرية مجرد تداعيات لاواعية في الإبداع الشعري لقصيدة الحرب عند ياسين طه حافظ؟

إن قراءة عادية للمعجم الشعري ولسياق التراكيب تكشف لنا عن دلالات عميقة للصيحة على المستوى المعجمي والتركيبي والصوتي. فالأدوات الموظفة لإبراز موضوعة قصيدة الحرب تكاد لا تختلف في رأينا عن قصائد خارج الحرب، وهذا مجرد افتراض مؤقت، ستساعدنا القراءة اللاحقة للعناصر الصوتية في الصيحة (ب) على تدعيمه أو نفيه.

ب- الصيحة:

وتتكامل الصيحة (أ) مع الصيحة (ب) كالتالي:

ب1- " تمسك كفي الآن.

تقرب نار جسدي.

الرحم العطشان لصق النسغ الدافق.

والأنامل المرتعشات يجترحن اللحم عن/ لذاتهن، وأنا أصيح

من فرحك" (ق ح/57).

ب 3/2 " شعورهم تهطل مثل الليف للتراب

مدججون حيثما تحركوا

تختض أجراسهم الحديد والزرد

بعضهم يطرح رأسه على التراب ويموت، بعضهم يصيح من جوع

وبعضهم

يصيح من يباس جلده عليه- " و ق ح/ 86. 87.

ب4- " ووجهها يأكل وجهي ويصيح: " يا أيتها

الشرارة التي أريد !

تأخذني من قشرتي

تدخلني بلادها

ثم تشرح جسدا على زمان لذة جديدة... "ق ح/ 57-58

ب5- " من يرجع الحياة للحجار والخشب؟

من يبطل السحر ويسترد وجهه الضائع من يمسك بالخرافة

يصيح يا أيتها الحياة، يا بشر !

هذي التي تهتم بها، التي

أحالت العصر العظيم وهما، ومسخت أحلامكم حجر "(ق ح/45).

نحاول ضمن التصنيف المفهومي والتركيبي، أن نتناول هنا درجة أخرى من التعامل مع الصوت- الصيحة، فالنماذج التي تحصلت لنا ضمن قراباتها هي كالتالي:

- (ب41) (أنا أصيح)

- (ب2) (يصيح من جوع).

- (ب2) (يصيح من ياس).

- (ب4) (يصيح يا أيتها الشرارة)

- (ب5) (يصيح يا أيتها الحياة).

ونلاحظ للوهلة الأولى، كيف يتجمع لنا تركيب شبه موحد بين الوحدتين المصغرتين في (ب2) الأولى و(ب2) الثانية، وتركيب شبه موحد بين الوحدتين المصغرتين في (ب4) و(ب5)، مما يجعل معالجة كل وحدتين في إطار واحد ممكنا،... بل ويسمح في علائقه الواضحة بقراءة لفعل كلام (أصيح)، وتحديد علاقة فعل الكلام هذا ب (أنا) و(من جوع) و(من يأس) و(يا أيتها الشرارة) و(ياأيتها الحياة)...

فكيف تكون صيحة الفرح في (ب1)؟

ولماذا يصبح الـ (أنا) هو الصائح؟

ونلاحظ أن ارتباط الصيحة بالحالات السلبية يفوق ارتباطها بالحالات الإيجابية فهل (أنا أصيح من فرح) تدخل في خطة توازن موضوعاتية)؟

يظهر أن السياق الذي تعمل فيه الوحدة الصغرى لـ (أنا أصيح) يجيب على خطة التوازن الموضوعاتية هاته، لأن هذه الصيحة تأتي بعد أفعال (الإمساك بالكف/شرب نار الجسد/

الرحم العطشان/ الأنامل المرتعشات/ احترام اللحم)، فالسياق يشي بغير ما يعلن عنه (أنا أصيح من فرح)، فهل هو فرح سادي أو مازوشي؟ إنه فرح خارج الاعتياد ومن ثم فهو فرح متعب، يحيل على أصل الصيحة التي لا تأتي للفرح بقدر ما تأتي للإعلان عن كينونة ولإبلاغ احتجاجية معينة.

إلى أي حد يمكن أن تكون الصياغة تعمدا لتناقض مقصود أو خلق حالات غريبة لمواجهة المألوف الروتيني؟ ولكن ملاحقة قراءة قصيدة الحرب، تكشف عن عودة إلى مألوف توظيف الصيحة في (ب2)، إذ تصبح الصيحة صيحة غائب بمررات طبيعية، لـ " يصيح من يأس"

"يصيح من جوع".

ففعل كلام الصياح يطابق سياق توظفه، على خلاف (ب1) الذي يتم من خلال إبراز فعل كلام الصياح من خلال مناقضة (الغريب/المألوف). أما في (ب2 و3) فنجد فعل كلام الصياح يتم عبر معادلة (المألوف/المألوف) فالصياح من يباس ومن جوع يقابل معادلا موضوعاتيا هو (شعورهم تهطل/ مدججون / تختض أجراسهم/ يطرح رأسه على التراب ويموت). فالصورة المأساوية الرئيسية تغرق في محيط من الصور الشعرية المأساوية الفرعية وتستمر نفس تقنية تدعيم الرئيسي بالمعادل الثانوي في (ب4) و(ب5)، ويظهر أن اعتماد ثنائية تركيبية متقاطعة ومتعادلة لعبت دورا كبيرا إذ نجد ذلك يتم كالتالي:

(ب2) " يصيح من جوع"

(ب3) " يصيح من يباس"

(ب4) " يصيح يا أيتها الشرارة"

(ب5) " يصيح يا أيتها الحياة".

وهكذا نحصل على علائق ما بين (ب2) و(ب3)، من جهة، و(ب4) و(ب5) من جهة أخرى، كما نحصل على تقطيعات تركيبية وصوتية ما بين (ب2) و(ب5) من جهة،

و(ب4) و(ب3) من جهة ثانية، إنها إذن جدلية لعب هرمنوتيكية تكشف عن تماثلات وتعارضات موضوعاتية، تعتمد توليد أفعال كلام الصوت- الصيحة، عبر استبدالات وتداوليات عديدة، وتدعم أفعال الكلام هاته بسياق موضوعاتي مأساوي في (ب4): (وجهها يأكل وجهي/ تاخذني من قشرتي/ تشرح جسدا)، كما نجد في (ب5): (افتقاد الحجار والخشب للحياة/ قوة مفعول السحر/ الوجه الضائع/ إحالة العصر إلى وهم/ مسخ الأحلام) فالتأكيد على معادل الصيحة في (ب4) و(ب5) من خلال اعتماد سياق موضوعاتية مأساوية يأتي ليتطابق مع مقصدية قصيدة الحرب، التي عليها أن تولد الصور الشعرية من خلال واجهتين: الأولى رئيسية هي الصيحة، والثانية ثانوية وهي استنساخ تكراري يأتي كمساعد ضروري.

ج-الصيحة:

درجة ثالثة تلحق بالأولى (أ) والثانية (ب) لتعزز هذا الإلحاح عند الشاعر على تحولات الصوت- الصيحة ضمن سياق شعري لتوليد صور احتجاج الصور التي تأتي من خلال المقاطع اللاحقة:

ج1- الشبح الملفوف بالأسود وحده يصيح

من ضراوة الحياة حوله

تسقط من يديه، من جبهته ومن

قحفة رأسه القشور: " ق ح/ 94).

ج2- "كل يصيح: بيتنا، الطريق للقرية،

هذا زمني يعود ذا سقف وهذي

حجرة أنام فيها، وطعام ساخن يجيء..

تراكضوا، وخلعوا جلودهم، وأسقطوا

الحراشف السوداء

والرقم المعلقات في الرقاب والارساغ" (ق ح / 91).

ج3- " امرأة تصيح في ميدان طهران الكبير حولها

المسدسات والعصى والخناجر

دائرة

وصوتها نافورة مجنونة من دم: ق ح/65).

ج4- " لاقدرة على الكلام ليس من يئن أو يصيح

الصمت كل شيء.

وهذه الأكوام أحداق ولحم نيء

ينتظرون وردة السماء

تشرق فوق جثث القتلى

وفوق تاريخ من الوجوه والأسماء " (ق ح/102)

ج5- " امرأة تموت في الولادة

ورجل شيخ يدور باكيا

يمسك باب بيته يصيح:

" عشاؤنا برد

ولم تعد للبيت يا ولد ! " ق ح/60).

ج6-" والمياه والأحشاء والجذور والدماء

دائبة ساخنة تدور

تختزن الصيحة في نسيجها

وتطلق الحياة والرغبة من قلوبها: " ق ح/ 70-714)

ومن خلال التصنيف المفهومي نقف هنا على درجة ثالثة من الصوت- الصيحة الخبرية؛ ففي (ج1) نواجه ب (وحده يصيح)، وفي (ج2) (كل يصيح)، وفي (ج3) (امرأة تصيح)، وفي (ج4) (يئن أو يصيح)، وفي (ج5) (يمسك باب بيته يصيح)، وأخيرا في (ج5) (تختزن الصيحة).

ونواجه هنا في (ج1) سياقا خاصا لتوظيف الصيحة، لأن فاعل الكلام هو (الشبح الملفوف بالأسود) بينما نجده في (ج2) مشيئا في هيئة (بيتنا/الطريق) ليعود الشاعر في (ج3) إلى فاعل كلام إنساني (امرأة) في (ج3). أما في (ج4) ففاعل الكلام هو الصمت، ولكنه ليس كل صمت بل صمت أكوام الأحداق واللحم النيء. أما في (ج5) ففاعل الكلام هو (رجل شيخ). وتنتهي دورة الشعر والشاعر إلى فاعل كلام يمتزج فيه الطبيعي بالإنساني في شكل فسيفسائي:

" المياه والأحشاء والجذور والدماء"

نلاحظ إذن أن الخبرية تتدرج من صيحة لفاعل كلام مبهم هو (الشبح) لتنتهي إلى امتزاج بين صيحة فعلي كلام، هما الطبيعة (المياه والجذور) والإنسان (الأحشاء الجذور)...

من خلال هذه الخطاطة الأولية يتبين لنا مطابقة ي (ج1) لموضوعاتية خبرية الصيحة، كصورة أساسية، لموضوعاتية سياقية، كصورة ثانوية؛ فالأشطر المصاحبة للشطر الأساسي تعمق الصورة الأساسية لشبح إنساني حولته الضراوة وتساقط قشور اليد والوجه والرأس.

وفي (ج2) يقوم خلع الجلد وسقوط الحراشف السوداء معادلا موضوعيا (لكل يصيح)، كما تقابل في(ج3) صيحة المرأة، إحاطتها بالمسدسات والعصي والخناجر، لتتحول الصيحة إلى صيحة- صوت:

" وصوتها نافورة مجنونة من دم".

ويظهر أن الشاعر يمتلك هندسة واحدة في تعزيز الصورة الرئيسية بالصور الجانبية؛ ففي (ج4) يعزز فعل كلام الصيحة بصمت كل شيء وأكوام الأحداق وجثت القتلى... إلخ.

أما في (ج5) فيقابل فعل كلام الصيحة موت امرأة في الولادة، لسياق وتعمل دورة الطبيعي والإنساني في (ج6) على اختزان فعل كلام الصيحة.

2- العين:

من خلال جرد أولي لمعجم العين في قصيدة الحرب لياسين طه حافظ نحصل على المؤشرات المتعددة الصيغ كالتالي:

- Ø عيونهم/ العينين/ أعين/ عيني/ عيناه/ أعينهم/ عين/ عيناها/ العينين/ العيون).
- Ø الساهر/ السهر/ يستفيق/ يرقدون.
- Ø أمام/ ينام/ نائما/ ناموا/ نومته/ تنام.
- Ø الأحداق/ حدق/ أحداقهم/ أحداق/ المحاجر/ محاجر.
- Ø بصري/ الدموع.
- Ø ينظر/ النظرة/ بانتظاركم/ منتظرة/ تنتظر/ ينتظرون.
- Ø المستيقظ/ يوقظ/ استيقظي/ يقظان/ استيقظن.
- Ø بكاء/ باكيا.

Ø الغافية/ غفت.

Ø الرؤيا/ أرى/ أراك/ أراهم/ ترى/ يرى/ رأى/ رؤية/ أرى/ رؤيتنا.

Ø رنت/ ترنو/ تشهد/ يشهد.

فاستدعاءات العين معجميا وتركيبيا تحيل على عديد من الأسماء والمسميات التي يخوض فيها الفيلولوجي كالمعجمي، إلا أن هاته العين ليست هي ما نحاول مقاربتنا هنا. إنها عين الشاعر والشعر في قصيدة الحرب، تلك العين التي يكشف عنها المعجم الشعري: ساهرة ومحدقة وناظرة وغافية وباكية ونائمة ورائية ورانية وشاهدة ويقظة ونائمة... إلخ.

فهي عين للمحارب والشاعر والتاريخ، إنها مرآة عصر الصراع بين أطروحتين قومية وشبه- دينية، إنها عين يبصر بها الأعمى صناعة الدمار وتجارة السلام.

لا مجال إذن للتداعيات، فالعين كما تكونت لدينا هي (عين أ) و(عين ب) و(عين ج): أي ثلاث درجات من الرؤية الشعرية التي ترسم دواخل وأعماق الحالات الشاذة في الطبيعة.

وباستعادتنا للسياق الذي يوظف فيه الشاعر عينه وعيوننا، تتحصل لدينا مقاطع قصيدة الحرب من خلال الدرجات السابقة.

أ- العين:

ومع هذه الدرجة نحاول إخضاع العين لعلائق الانسجام والتماثل والتناقض التالية:

أ1- " وليشهد الطفل الصغير اللعبة الكبيرة.

الضمادات مبقعات.

جبهة.

عين.

ذراع.

عنق.

ساق " ق ح/ 52-53).

أ2- " والشبح القابع في زاوية الغرفة محمولا على الأريكة.

ينقل النظرة من عين إلى عين وفي قبضته.

سلسلة العصور.

أو سلسلة العقول:

تبعد أو تقترب الخرز؟(ق ح/ 56).

أ3- فتحت عيني وأطبقتهما.

أردت أن أظل.

ملتصقا حتى الهلاك الفذ بالحياة !

تصدمني شظية انتباه " (ق ح /16).

أ4- " وهاهي المشعه العينين،

سيدة الحب العظيم ابتدأت طقوسها

مثيرة الحيا من المشتعلة الحريق في الجسد" " ق ح/71).

أ5- " والجنرال زائغ العينين والردار

ينظر للطائرة المنتحرة

صاعدة نازلة بالنار

ينظر للأجساد والرؤوس والسيقان.

تطايرت من حوله، واللزج الأسود

يسيل فوق يديه:

" أيتها الحرب انتهي !" (ق ح/50).

أ6- " مازال عيناه إلى الوردة ي خندقة.

وكفه تمر في محبة على قوام المدفع الجديد

ووجهه يهفو إلى الطير الذي عبر

مبتسما يريد ..." (ق ح 18)

أ7- " أظل طول الليل

تقدح عيناها يغاب جسدي

وانتهي مزدهرا بالفرح الناري في برودة الصباح " ق ح/58).

أ8- " مثلهم عيناه تلفان في الظلام

ويرتدي عمامة، قبعة وخوذة ومثلهم

ياكل في المطعم أو ينزل من طائرة... " (ق ح/95).

أ9- " هذا هو الفيض الذي يولد منه الله والنسور:

عيناه تبرقان

براقتان مقلتاه شهوة في وسط الزمان " ق ج/105).

ففي (أ1) تأتي العين في شكل جرد للأعضاء (جبهة/ عين/ ذراع/ عنق/ساق)، وعبارة عن تمثيل كل وحدة لشطر مستقل، إلا أن علائقها تأتي من اشتراكها في (الضمادات مبقعات)... ومن كونها مفاعيل لمشاهدة طفل، من ثم تأتينا (عين) مجردة ودون شحنة

خاصة، ونفس الشيء بالنسبة لمقطع 2أ0) في انتقال النظرة (من عين إلى عين)، إلا أن النظرة هنا هي لشبح محمول على الأريكة، ففي حالتي مقطعي (أ1) و(أ2) تبقى الـ (عين) غير مخصصة، على خلاف (أ3) التي نواجه فيها (عيني) أي نسبة للعين إلى (أنا) ما، بالإضافة إلى حركة هاته العين: "فتحت عيني وأطبقتهما"، والتي يكشف سياقها عن دلالة حركتها من خلال الإشارة إلى التشبث بالحياة، ويتأكد هذا التشبث في (أ4) من خلال وحدة (المشعة العينين)، والتي هي (سيدة الحب العظيم)، هذه الفاعلة التي تردد عبر خطاب مستنسخات قصيدة الحرب.

ويعود الشاعر إلى التذكير بالأطروحة الأساسية في ربط زيغان العينين بعيني (الجنرال)، والإلحاح عل الزيغان من خلال القالب التكراري للشطرين:

ينظر للطائرة المنتحرة.

ينظر للأجساد والرؤوس والسيقان.

ولكنها نظرة مأساوية ينفرط خلالها عقد الأعضاء ضمن تذكير بسياق الأطروحة: " أيتها الحرب انتهي" و(الجنرال) و(الطائرة)...

ويزداد هذا الإلحاح على السياق في مقطع (أ6)، إذ تشتد نظرة العين إلى الوردة في (الخندق) و(المدفع)، فالعينان هنا هما المحارب، الذي لا يلبث أن يختفي في (أ7) ليظهر مرة أخرى في (أ8) بعلاماته المميزة: (خوذة) (طائرة)... وفي (أ9) بشكل أقل شفافية في (النسور).

ب- العين:

ونجد هنا درجة ثانية تكشف عن عمق عين الشعر والشاعر في مقاطع:

ب1- " حين نأت

تلفتت، وحملت حفنة ترب ورمتها انغلقي يا أعين

الحرس

إن معي حبي

هربته

وها أنا أجتاز

حدود هذا البلد النشاز " (ق ح/27)

ب2- " يقلبون أعينا حائرة في زرقة السماء

ولا علامة تلوح، فارغ هذا المدى ودون حد

يرقب كل موته ويستظل ببيباس عمره

ينظر للمدفع والمخابر القابع في حفرته " (ق ح/50)

ب 3- ينتظرون كلهم، أعينهم مشبوحة حنقا

وأفواههم تسكنها الرغبة والبلاهة

أعرفهم، قد عرف الجوع على أجسادهم

صناعة السهام والخناجر " (ق ح/32)

ب4- "راه في الغرفة

يجثم بين الباب والسرير

يوزع العيون فوق الجسد المبقع الذي

تساقطت عن لحمه اللفائف السوداء (ق ح/96)

ب5- " الحرس المزركشون بالأشرطة الحرير والخواتم

الفضة والمسابح السوداء

عيونهم في بعضهم، الصوت خلف الباب:

"كم سنة مرت علي وأنا أصيح" (ق ح/99)

ب6- " تنتشر الخرافة

تنزعهم من الحياة والزمان تحرق الحاضر

في عيونهم

قشا ونارا صارت الحياة "(ق ح/44).

ونلاحظ هنا الانتقال من (العين والعينين) إلى (الأعين)، فهل هي نفس عين وعيني وأعين الشعر والشاعر في قصيدة الحرب؟ هل هي نفس الأعماق الباحثة عن عمقها والتي ترتد نظرتها إلى الداخل، تحت عنف صراع الخارج؟

إننا نجد في (ب1) أن الأعين هي (أحرس الحرس)، وفي (ب2) في (أعينا حائرة)، تتعزز نظرتها بوحدتين معجمتين لـ: (يرقب) و(ينظر) وتذكير أطروحي ب (المدفع) و(المخابر) و(الحفرة).

ويظهر هذا التذكير الأطروحي كذلك في (ب3)، من خلال (صناعة السهام والخناجر) التي تفسر (أعينهم مشبوحة)، كما أن ظهور (الحرس المزركشون بالأشرطة الحرير) كأطروحة يتوضح في جاءت (عيونهم في بعضهم)، على خلاف (العيون فوق الجسد المبقع) في (ب4)، التي تضعف أطروحتها لتصبح مجرد (لفائف سوداء).

أما في (ب6) فإن (الخرافة) تفعل في (عيونهم)، إذ تنزع منها (الحياة/ الزمان/ الحاضر)...

إنها أعين الأدانة، فالصورة الشعرية للأعماق تصطدم بالسطح وترتد حسيرة لتسكن خرافة ميثية، في انتظارية قاتلة ومقتولة.

وتصبح موضوعاتية الحرب من خلال (الأعين)، موضوعاتية لصدمة المرآة بما ينعكس فوقها، إنها صدمة لمنطق الطبيعة، ولا منطق الحرب.

ج-العين: ويدخل تحتها المقاطع الشعرية التالية:

ج1- أرى وراء ذلك الحائط ظلين، أرى حياة:

معتنقعين

عاشقين، لا يقرب منهما الردى " (ق ح/40).

ج2- " أريد أن أراه هذا اللحم

ينبت فيه الناب

مسمار لؤؤ،

يدخل مثل نيزك

كنجم " (ق ح/75)

ج3- " من زمن والشبح الملفوف بالأسود

لا يرى

انقطعت أخباره وناره

لاشيء، لا إشارة " (ق ح/5)

ج4- " وحدي مع الجذع الذي احترق

مع النقاط الزرق

مع الإشارات التي تجيء من سنين

ودون ان ترى

ودون أن يسمعها أحد " ق ح/20)

ج5- " يغمر روحي همسها البعيد

وهم يجنون مع الحقد الذي يرى

جنائنا من فرح في جسد السيدة الحافل بالمسرة"

(ق ح/26)

ج6- " يظل شيء يستشير العطش، الصراخ

تتركه

تجلس قرفصاء عند رأسه

مازال شيء يختفي، ولا ترى

في ذلك الجسد "(ق ح/78)

ج7- " سيدة الألواح في سومر المعلقات

أراك تطلعين من شقوق هذا الزمن

الصخري، تشرقين في النوافذ،

أراك في ذاكرتي،

أراك في اللوحة، تبسمين آخر المتحف، تمنحين

ظلمته إشراقة ناعمة وسرا

وتتركين السجن، تخرجين من إطارك الخشب

ترافقين عاشقا أحب

وترجعين في الصباح

لتدخلي ثانية

خطوط رسم في إطارك الخشب ..." (ق ح/35-36)

ج8- " أردت أن أظل

ملتصقا حتى الهلاك الفذ بالحياة !

تصدمني شظية انتباه

أراهم، قد حبس الظلام

جسومهم تقطر منها صفرة الموت على الخشب" (ق ح/16)

ج9- " وشبح يتبعني" يريد أن يمسك هذا الرجل الذي

مازال يستطيع صنع الحلم

مازال يستطيع ر ؤية الحياة

مازال لحمة

يلتف حول العظم لا ينهار " (ق ح/17)

ج10- " وتستمر في عروقنا الشراهة، الصيحة والحضور:

الفرح الكبير

رؤيتنا الرحم

مزدحما خصوبة، والفرح الكبير

رؤيتنا الصخور

مشقوقة بالخضرة الجسور ! " (ق ح/72).

ففعل (أرى) يحيل على عين فاعلة في (ظلين) و(حياة) بالمقطع (ج1) بعيدا عن الأطروحة الأساسية لقصيدة الحرب التي يحال عليها في (ج 2) من خلال (الناب) و(المسمار). كما تضعف الصورة الشعرية في (أراه هذا اللحم). أما نفي الرؤية في (ج3) في شكل (لا يرى) والإحالة على خطاب المستنسخ (الشبح الملفوف بالأسود) فهو لحظة استجماع للأنفاس، يتكرر في (ج4) في شكل نفي آخر يتخذ قالب تكرار معجمي: "ودون أن ترى

ودون أن يسمعها أحد"

ويتعزز التكرار المعجمي من خلال الأشطر المساعدة والتي تأتي كالتالي: (مع الجذع/ مع النقاط/ مع الإشارات)، ويستمر النفي في (ج 5) في (لا ترى)، مع اختفاء للأطروحة الأساسية.

وبعد تجريب للنفي يعود الشاعر إلى الرؤية في (ج5) مع (الذي يرى) في شكل أطروحي باهت" هو (الحقد)، وتصبح الرؤية في (ج7) عبارة عن مستنسخ تكراري لـ:

(أراك تطلعين)

(أراك في ذاكرتي)

(أراك في اللوحة)

وتتوجه الرؤية هنا- بدل (سيدة الحب العظيم) في السابق- إلى (سيدة الألواح في سومر والمعلقات) مع غياب ملحوظ لأطروحي القصيدة.

ويستبدل الشاعر ضمير المخاطبة بصيغة الجمع (أراهم) في (ج8) الذي يحيل على ثنائية (الحياة/ الموت)، كما يقع الاستبدال ب (رؤية) في (ج9) و(رؤيتنا) في (ج10) وتغييب للأطروحي في المقطعين باستثناء الإشارة الثنائية (الحياة/ الموت).

3-الوجه:

من خلال الجرد الأولي لمعجم الوجه في قصيدة الحرب نحصل على إحالات مباشرة وأخرى ضمنية نقدمها دونما تصنيف هنا، ومن خلال علائقها في الوجه (أ) و(ب) و(ج):

§ وجه/ وجهك/ وجوههم/ الوجوه/ وجهي/ الوجه/ وجوه/ وجه.

§ الرأس/ أرؤس/ رؤوسها/ رؤوسهم/ الرؤوس/ رأسها/ رأسه

§ الرقاب/ يرقب/ رقابها/ أرقبها.

§ الشعر/ شعورهم/ شعرو.

§ العقول.

§ الأضراس/ أضراسها/ الناب/ الأنياب.

§ فرح/ الفرح/ فرحة/ يفرحه.

§ الجميل/ أجمل/ الجمال.

§ يحسن.

§ يشرق/ تشرق/ تشرقين/ إشراقة.

§ ابتهاجة/ بهجة/ البهجة.

§ تبسمين/ يبسم/ مبتسمين.

§ الأسى/ بؤسهم/ البلاهة/ البله/ الذاهل/

§ حزنا / الحزن/ حزنك/ الحزين/ الشجن.

§ الخوف مخيفة/ الرعب.

§ الصورة/ الصور/ التصور.

§ الشبح/ مشبوحة/ الأشباح/ أشباح.

§ الظل/ تظل/ ظل/ ظلت/ ظلاله/ أظل/ ظلين/ يستظل/ يظل.

فالوجه عند ابن منظور في لسان العرب هو مستقبل كل شيء (فأينما تولوا فثمة وجه الله)، كما أن الوجه يحيل على المحيا والاتباع والإرادة والقلوب والإشراف والرأي والأول والسيادة ... إلخ.

إلا أن هذه الإحالات ليست هي ما يعنينا في نقد الموضوعاتية، ما يشد انتباهنا هو الوظيفة المرجعية والشعرية للوجه ضمن سياق مقاطع قصيدة الحرب التي نقدمها من خلال مقاطع (أ) و(ب) و(ج)...

أ- الوجه:

وتتم من خلاله قراءة علائقية موضوعية لعشرين مقطعا شعريا تخضع لتصنيف موضوعاتي محض كالتالي:

أ1- من أجل هذا الوجه.

أقام هذا الكاهن الضليل.

معبده من حجر ثقيل.

من أجل هذا الوجه.

أقمت هذا البرج.

من أجله أموت في البحار.

من أجله أسأل رب النار.

أن يمنح الحمامة الكبيرة

قطرة ماء، تسترد الروح... " (ق ح/ 21).

أ2- "كلامهم حراشف يسقطها الضجيج فوق الوجه

كلامهم سحابة الجراد

يأكل حقل النفس " (ق ح/ 12)

أ3- " أيتها السيدة التي

كانت تقول: انتبهوا

من يحسن القراءة

يقرأه هذا الوجه

من يطلب الحياة

يلمسه

هذا الجسد الناعم كالصلاة... " (ق ح/34)

أ4- " لا أحد يرى الزمان

لا أحد يذكر وجه العصر والتاريخ والمكان

أضاعت الحياة

نظامها.. " (ق ح/44).

أ5- " بذرة نار

بذرة أخرى، ولاح في السماء وجه ساطع

توسط الهضاب يحمل اشتعاله " (ق ح/104).

أ6- " يجهش" ثم يدفن الوجه الذي احترق.

يطفؤه بالرمل والخرق.

احترقت كجلده، التميمه

واحترق الحذاء والحم... " (ق ح/51)

أ7- " سيدة الحب العظيم ابتدأت طقوسها

مثيرة الحيا من المشعلة الحريق في الجسد

إشعاعها يأخذني، النهدان فوق رئتي

يصرفان لذة وينفضان تمرا ووجهها

مشتعل يأكل وجهي ويصيح

يا مخولة الإله هذي ساعة نصنع بين

صخرة وصخرة ولد ! (ق ح/ 71-72).

أ8- " تمسك كفي الآن

تشرب نار جسدي

الرحم العطشان لصق النسغ الدافق

ولا نأمل المرتعشات يجترحن اللحم- عن

لذاتهن وأنا أصيح من فرح

ووجهها يأكل وجهي ويصيح: " ياأيتها

الشرارة التي أريد"

تأخذني من قشرتي

تدخلني بلادها

ثم تشرح جسدا على زمان لذة جديدة... " (ق ح 57-58)

أ9- " هذي العجوز نهضت سوداء تشتعل

أضراسها الحديد في الطريق

معقوفة تريد وجهي...

أيها الحرس " (ق ح/100)

أ10- " مازال عيناه إلى الوردة في خندقه

وكفه تمر في محبة على قوام المدفع الجديد

ووجهه يهفو إلى الطير الذي عبر

مبتسما يريد ..." (ق ح/18)

أ11- " راه في الغرفة

يجثم بين الباب والسرير

يوزع العيون فوق الجسد المبقع الذي

تساقطت عن لحمه اللفائف السوداء

ووجهه

مدينة محروقة، عروقها المعمرة

بارزة

يسيح منها دبق ودود..."(ق ح/96)

أ12- " من يرجع الحياة للحجار والخشب؟

من يبطل السحر ويسترد وجهه الضائع من يمسك بالخرافة يصيح يا أيتها الحياة يابشر"(ق ح/45)

أ13- " في غرفتي نقالة؟

هذا صبي ما يزال سادرا، ووجهه

يبسم، من البسه الخاكي؟ (ق ح/94-95)

أ14- تقتدح الشرارة العسيره

الأفق اتضح

والجذر في التربة يشتد، ووجهه

مزدهر في وسط الهواء

ووردة الحب التي تعيش تحت الدغل

ترف من فرح..."(ق ح/107)

أ15- " واقفة سيدة الحب العظيم، ووجهها يكشف عن خلاسه

عن فرح الكبريت، عن قمح وعن لهب"(ق ح/109).

أ16- " في وجهها الملفوح

إشارة الرغبة في البقاء،

إشارة اشتهاء،

إشارة للنجمة المطفأة التي تريد النار والسماء" (ق ح/60)

أ17- " الكون يرتجف

وأنت لست أنت

وجهك يختلف !

أ18- " تراجع الموت

يـدل علـى هاتـه الفاعليـة مقطـع(أ4) الـذي يتحـول فيـه الوجـه مـرة أخـرى إلى وجـه (العصر/التاريخ/ المكان)، إنه شهادة على معاصرتنا وحياتنا وفضائنا، من هنا يتقمص الوجه كل الأشكال التي تدل على إنسانية الإنسان، بل وعلى تجذره في الطبيعة، لأن الشاعر يجعل منه في مقطع(أ6) مرآة عاكسة (ساطعة) و(مشتعلة) وسط الهضاب، رغم دلالة المساء على الخفوت والانطفاء.

وكنتيجة طبيعة للسطوع والاشتعال، فإن الوجه في مقطع (أ6) يحترق ويدفن، إنها إذن عناصر خـارج الطبيعـة، تلـك الـتي تتـدخل لتنشـوه الوجـه- العلامـة، والوجـه- الرمـز... إلا أن صـراع _الحياة/ الموت) يجد في (الحب العظيم)(إشعاعا) للغائب (وجهها) والحاضر (وجهي) هذا الإشعاع الذي هو إشعاع التوالد والفحولة... ويتأكد هذا من خلال خطاب مستنسخات لقالب تكراري مشترك ما بين مقطعين هما:

أ7- " مشتعل يأكل وجهي ويصح

يافحولة إلاله هذي ساعة نصنع بين وصخرة ولد

أ8- " ووجهها يأكل وجهي ويصبح: يا أيتها

الشرارة التي أريد"

ويصبح القالب التكراري لخطاب المستنسخات هو (يأكل وجهي ويصيح) في تكراره مرتين متباعتين، ضمن سياق توظيف الوجه، كضم وانفتاح يهدد فيه وجه الآخر الشرير (وجهها) وجه الأنا الخير (وجهي).

ويظهر أن لا وعي الشاعر يلاحق صوره الشعرية، فتحولات الوجه لا تتوقف؛ فإذا كان أكلا لوجه الأخر في (أ8) فهو يصبح مفعولا بدل أن كان فاعلا، فأضراس الحديد المعقوفة في مقطع (أ9) تريد وجه الأنا: (وجهي)، فالتهديد الخارجي للوجه يأتي من عجوز سوداء تشتغل...

ورغم وجود التعديد الخارجي فوجه الغائب (وجهة) يتطلع (أ10)، إنه تفاؤل لا يلبث أن يخبو مع المقطع (أ11) ليتشيأ الوجه ويصبح عبارة عن (مدينة محروقة)، ضمن سياق مغرق في السوداوية، يتساقط فيه اللحم ويسيح الدم..

وظل وجهك المشرق في الزمان

يجمع بين الله والوردة والإنسان.

أ19- " وكشفت أحشاءها للبرق والمطر... ابتدئي !

اللحاء يستشيط فوق وجهك الساخن بالرغبة، واللب النقي،

رونق في سكينته" (ق ح/106).

أ20- " من أين جاء الشبح الملفوف بالأسود؟ مرتعشا

حدق في وجهك، كنت نائما،

فزعت منه وهرعت للعراء صارخا مشتعل الثياب" (ق ح/7)

يجسد الوجه في (أ1) واجهة مقدسة، يشهد على هذا التقديس تدعيم سياق المقطع بالوحدتين المعجميتين (الكاهن) و(معبده) إذ تكاد تكون وظيفتهما هي خدمة هذا (الوجه)،

الذي يشيد له مبنى (المعبد) و(البرج)، فهو وجه يدعو إلى الاستشهاد والابتهال إلى طبيعة (البحار) وإلى (رب النار)... (فأي وجه يكونه هذا الوجه)؟ هو (ماء الوجه) أو(وجه الصراع)...

لا يمكن أن يأتي الجواب من (أ1) وحده، بل من علائقه بالمقاطع التي تجعل من (الوجه) موضوعاتية حوارية ومحورية في قصيدة الحرب.

فالوجه في المقطع(أ2) يصبح مكانا لسقوط الضجيج، بعد أن كان رمزا مقدسا يسكن مكاني المعبد والبرج في المقطع(أ1).

فالانتقال من السمو بالوجه إلى تعريضه لضجيج كلام، بمثابة (حراشف) و(سحابة جراد) تأكل (حقل النفس)... إنه إذن التهديد الوجودي لملامح الوجه الذي يعتبر الصورة الأنطولوجية لكائن إنساني..

ويأتي التعبير عنه مباشرة من خلال المقطع (أ3)، إذ يتحول الوجه إلى قارئ لكل من يحسن القراءة، ويتجلى بذلك عن مفعولية القراءة إلى فاعليتها...

وتتلاحق صور (الوجه الضائع) والبحث عن استرداده في مقطع (أ12) وعن درامية الأحداث التي تجعل وجه صبي يحافظ على ابتسامته في مقطع (أ13) في غرفة مملوءة بالجثث ولا يقتر الوجه عن الابتسامة فقط، بل يزدهر في مقطع (أ14).

وإن كان ازدهار الوجه غائبا في(وجهة مزدهر) يعزز هذا الازدهار سياق مقطعي يستدعي موضوعاتية (الشرارة/ الأفق/ وردة الحب/ الفرح)

وفي مقطع (أ15) يستعيد الشاعر قالب خطاب المستنسخ في مقطع (أ7) من خلال شطر:" سيدة الحب العظيم ابتدأت طقوسها" هذه الاستعادة التي تأتي في مقطع (أ15) كالتالي:

" واقفة سيدة الحب العظيم ووجهها"

وهذا الشكل من اللوازم يشدد من خلال بلاغته التكرارية على صورة وجه يعزز تكشفه عن طريق تكرارية حرف (عن) في شطر

" عن فرح الكبريت، عن قمح وعن لهب"

وفي شكل سياق يجمع بين الاشتعال (الكبريت/ لهب) وتغذية هذا الاشتعال (قمح)...

ويظل الوجه الملفوح في مقطع (أ16) الوجه- الإشارة بعد أن مر معنا الوجه- العلامة والوجه- الرمز، هذه الإشارة التي تؤكد نفسها من خلال قوالب خطاب المستنسخ في شكل تكرار معجمي يصبح معه الوجه:

إشارة الرغبة في البقاء

إشارة إشتهاء،

إشارة للنجمة المطفأة التي تربط النار والسماء"

فهل هو لاوعي الشاعر، أم إلحاحه على الصورة الشعرية للوجه الملفوح...

وينتهي تلاحق صور الوجه في مقاطع الشاعر (أ17)و(أ18) و(أ19) إلى (اختلاف الوجه) و(إشراقه) و(سخونته) و(التحديق فيه) وهي صورة تعزز أوجه الوجه وتقلباته في لاوعي الشاعر الملتاع بخوض حرب (قصيدة الحرب). إنها حرب النوع الأدبي وحرب الموضوعاتية، يطغى عليها صراع الحياة ومحاولة الموت في الوجه الذي هو (وجهي/ وجهك/وجهه/ وجوههم) إنه مفرد بصيغة الجمع...

ب- الوجه:

ب1- تناءت الوجوه في الظلام

وظل فوق روقه الكتابة

وظل في الصحون

وظل فوق عشب الذاكرة المجوز، ظل رماد الحرب" ق ح/12)

ب2- " الشبح الملفوف بالأسود دون صوت يسمك بالكتف، يدير الرأس

فتختفي البيوت والأسواق والوجوه

والأسماء والألوان: (ق ح/64)

ب3- " تمتليء الغرفة بالوجوه، كلهم موتى، مأكولة

محروقة وجوههم،

تمتلئ الغرفة السقف"(ق ح/94)

ب4- تجتمع الأشباح

في قاعة كبيرة مقفلة الأبواب

تنزل من حديد سقفها السلاسلا

ويقرع الجن الطبول تصهل الخيول وهي

تمخر البخور والدخان

تلقي على وجوه الحاضرين كل الحاضرين كلما وأحرفا لامعة

والبشر المسحور أحجارا وأبقارا وأسرابا

من الغربان والماعز والقناعز المزركشة هذي الوجوه البله والمحاجر

أحداقها جامدة مثل قشور البيض

تنتظر الرقم الأخير للنذور "(ق ح/67)

ب5- " يغتسلون الآن في النهر:

البارد العذب على الوجوه والأكتاف لذة مديده

تثرير في اللحم الحزين لعبة الربيع

وابتهاجة الأرنب والوردة " (ق ح/92).

ب6- " يجرى على الوجوه والقمصان

والأحدية الممزقة

وحولهم صفوف أكياس الرمال،

التعب الذي مضى مكدس حولهم...(ق ح/93)

ب7- " تنظر الإنسان في دماره وعاره

تنظر للمدائن المحروقة المدمرة

وللوجوه الباقيات كالصحون

فارغة منتظرة."(ق ح/101)

ب8- " وهذه الأكوان أحداق ولحم نيء

ينتظرون وردة السماء

تشرق فوق جثث القتلى

وفوق تاريخ من الوجوه والأسماء " (ق ح/102).

ب9- " والجوع والضجر

يعمقان في الوجوه حفرا ويرسمان زمنا

كان لهم أورمنا يجيء" (ق ح/31)

ب10 - "وجوههم واحدة

أجوافهم واحدة

تجمعوا هناك أكواما من الحجارة السوداء"(ق ح/55)

ب11- " وفي الصباح طائر أسود

يحط فوق سطح كل بيت

يقطر من جناحه دم

وتصرخ الجدران في وجوههم

ابتدأ الهجوم ! (ق ح/61)

مع انتقالنا من الوجه(أ) إلى صيغة الجمع في (ب) نجد أن ما كان وجها، أصبح وجوها، وهو انتقال طبيعي ما كان ليستوقفنا لولا أنه لا يعد مجرد صيغة نحوية بل هو تحول من البسيط إلى المعقد، وتكشف عن لا وعي جماعي تدخل معه الصورة الشعرية الموضوعاتية تجربة البحث عن الواحد في الجماعة بعد أن جربت بحث الجماعي في الوجه الواحد.

فكيف " تناءت الوجوه في الظلام" في مقطع (ب1)؟ وكيف حصل هذا التنائي في " ظل رماد الحرب"؟

إنه إعلان، ولأول مرة، عن الأطروحة الأساسيةفي قصيدة الحرب لأن الظلام هنا يقابل الحرب، كما تتعزز الصورة من خلال تكرار معجمي لكلمة (ظل) أربع مرات في شكل استنساخ معجمي، تستهل به الأشطر الأربعة التي تتلو الشطر المحوري الذي تتنادى فيه الوجوه، إذ يصبح هذا الظل فوق الورق وفي الصحون وفوق العشب، وظل رماده أنا صور لتعزيز الصور الشعرية الموضوعاتية الأساسية لتنائي الوجه في مقطع (ب1). وتتلاحق الصورة القاتمة للتنائي في الظل بمقطع (ب2) لكي يصبح ما كان يتنادى وجوها يلتحم بالأمكنة (البيوت والأسواق) والرموز (الأسماء والألوان) قبل أن يختفي نهائيا ليتحول بعد الوجوه في

مقطع (ب1) إلى اختفائها في مقطع (ب2)، وهو اختفاء يمس معالم المعمور والمرموز... ويتعزز هذا السياق ضمن وحدة خطاب مستنسخات، ذات شكل تكراري لـ(الشبح الملفوف بالأسود...) وفي صفحات (قصيدة الحرب): (64/62/42/7 مرتين)/ 94/87/85/82/74/65).

وهذا الشطر اللازمة المنبث عبر قصيدة الحرب يأتي كإعلان وتأكيد لأطروحة موضوعاتية الحرب التي لا تمس، بل يكنى عنها، وتشخص في"شبح ملفوف بالأسود" يضرب بظل جناحين فوق الوجوه، التي تتناءى في (ب1) وتختفي في (ب2) وتستكين وتحترق في (ب3) فما معنى أن " تمتلئ الغرفة بالوجوه حتى السقف"؟

يظهر أن الشاعر يعتمد بلاغة تكرار لأجزاء معينة من الأشطر في مقطع (ب 3) إذ نجد "تمتلئ الغرفة بالوجوه، كلهم موتى".

وبعد شطرين، يعود الشاعر إلى استعادة مكونين من الشطر كالتالي: "تمتلئ الغرفة حتى السقف".

ويلاحظ أن قالب الاستنساخ يتولى بلاغة تكرار، تحد من كمية الخبر على حساب كيفي وإبراز طابع مبالغته، تدل عليه وحدة (حتى السقف)...

ونلاحظ أن ما كان هو (الشبح الملفوف بالأسود) في (ب2) يصير أشباحا في (ب4) ليتخلى عن صيغة المفرد في (الشبح)، كما يتخلى عن لفه بالأسود متقمصا بدوره مشاهد التجمعات داخل الفضاءات المغلقة على الوجوه، وداخل عمليات المسخ التي تصيب الوجه البشري، وتحوله إلى طبيعة جامدة الأحجار/ قشور البيض/ أو طبيعة حيوانية (أبقارا/غربانا/ ماعزا/قناعزا...)

فهل في اغتسال الوجوه بمقطع (ب5) ما يدل على استعادة للوجه الحقيقي المتفائل رغم محنه؟

وهل تعب الوجوه في (ب6) يدل على حالة عابرة لتجدده؟ وكيف تبقى (الوجوه الباقيات كالصحون) في (ب7) فارغة؟ ومتى كانت (الوجوه والأسماء) مجرد تواريخ كما في (ب8)؟

لماذا يعمق (الجوع والضجر) حفره في الوجوه بمقطع (ب2)؟ ويستعيد الشاعر صورة الجماعي للوجوه في (ب9) إذ أنها مجرد جمادات تتحلل في الطبيعة حجارة سوداء...

ويقترن السواد من هنا بالشيخ الأسود والحجارة السوداء، لينتهي إلى طائر أسود في (ب11) يكاد يكون طائرا من (طيور) شريط هيتشكوك- لأنه يحط فوق كل سطح بيت، فلا تصرخ الوجوه في الأشياء بل تصرخ الأشياء في (ب11) وتقلب الموازين في عالم بلا قيم يمشي فيه الناس على وجوههم، ويحافظون على نعالهم من التآكل.

ج- الوجه:

ج1- " أعرفهم، قد عرف الجوع على أجسادهم

صناعة السهام والخناجر

بنى له ملاجئا في عمرهم، فهو يطلب مرة

من أوجه يابسة

ومن أكف نبتت فيها المسامير ومن

حناجر

تشقق التين بها..." (ق ح/32)

ج2- " وساحت الأروح دون غاية، وعامت الأجساد

محاجر

بيضاء في الظلام

وواجه طافية في الريح

من يرجع الحياة للحجار والخشب؟(45).

ج3- " تحركت كتائب جديدة تخوض الخضرة والصفرة والسواد امتلأ الظلام بالدوي والتراب بالأقدام والغبار

فوق أوجه الجنود والعتاد(48).

ج4- " يلوح حمل الناقلات فوق أوجه الجنود:

أمتعة قنابل.

وقود(49).

ج5- الله للأزهار

والأوجه الشاحبة

المستلبة الله للأعشاب تستدير في جذورها

للزرقة اليابسة المخصبة

سرية تولد

سرية تموت.

ج6- " والأوجه المحاصرة

تلتز بالحجر:

هذه هي الخرافة قد ارتدت بزتها الرصاص(47).

ج7- " تخاطفت خضرتها

وتحمل الأشعة الحميمية الشذى

تمر فوق الأوجه اليابسة المقرحة

اكتملت

ولاحت الرؤيا (91).

ج- الوجه:

ويتقارب وجه(ب) مع وجه (ج) في صيغة الجمعية، باستثناء هذا الانتقال من الوجوه إلى الأوجه (اليابسة) في مقطع (ج) و(أوجه طافية) في (ج2) و(الغبار فوق أوجه) في (ج3) و(أوجه الجنود) في (ج4) و(أوجه شاحبة) في (ج5) و(أوجه محاصرة) في(ج6) لننهي كما بدأنا بـ (الأوجه اليابسة) في ج7). فموضوعة الأوجه تجعل من هذا الأخير بابا ومرآة يطل منها الجوع في (ج1) الذي (يسكن /الأعمار/ الأجساد/ الأكف/ الحناجر) كجوع أبدي.

وتتعزز نفس الصور السياقية المصاحبة للأوجه، من خلال أوجه مقطع (ج2) الطافية في الريح، كمعادل للأرواح التي ساحت وللأجساد العائمة والمحاجر البيضاء في الظلام، إنها حالة حشر وقيامة تنتظر فيها الأوجه الطافية مصيرها، بعد أن فقدت الحياة، شأنها شأن الطبيعة (الأحجار والأخشاب). وإذا كان تخصيص الوجوه لم يرد في (ج1) و(ج2) فإننا ندرك في الخطاب الشعري المباشر لمقطع (ج3) بأنها (أوجه الجنود) التي يعبر فوقها (الظلام/ الدوي/ التراب/ الأقدام/ الغبار)...

ويتأكد هذا التخصيص من خلال مقطع (ج4) الذي يتم من خلال التشديد على (أوجه الجنود) التي تعكس (حمل الناقلات) التي تلوح فوقها. فهي بمثابة مرآة عاكسة للصراع اليومي، الذي تحيل عليه قصيدة الحرب، اعتمادا على موضوعاتية تحولات الوجه.

كما يكشف الشاعر عن أطروحته الرئيسية من خلال خطاب المستنسخات في قالبي شطري مقطع (ج5).

"سرية تولد سرية تموت"

ويعمل الشطران كسياقين لموضوعاتية (الأوجه الشاحبة) في(ج5) التي تفتقد لونها وهويتها مادامت مستلبة، لذلك يقع التوجه إلى القوى الميتافيزيقية في استدعاء سياق المقطع لقالب تكراري في شطري:

" الله للأزهار الله للأعشاب تستدير في جذورها"

فكيف تتوسط (الأوجه الشاحبة) الشطرين السابقين في استدعائهما للقوى الغيبية لحفظ الحياة في الأزهار والأعشاب، كرمز للحياة، وتتحول (الأوجه الشاحبة) في (ج5) إلى (الأوجه المحاصرة) في (ج6) يعززها سياق أخباري لأطروحة قصيدة الحرب التي يدل عليها (الرصاص) كرمز للحصار... وتقفل الدائر على دورة الأوجه التي يجعلها الشاعر منفذا نطل منه في بداية قصيدة الحرب، وينتهي بها إلى طريق نعبره (فوق الأوجه اليابسة المقرحة).

خلاصات

ينتهي بنا النقد الموضوعاتي في قصيدة الحرب، عند ياسين طه حافظ إلى توظيف الصوت والعين والوجه، كمحاور مرآوية توقع فوقها آثار موضوعاتية، تحيل على تحولات الصوت إلى احتجاج والعين إلى مرآة والوجه إلى تاريخ... وهذه الأثار الموضوعاتية تتكامل في تقاطعاها، إذ لا تستقبل في موضوعاتيتها ودلالاتها بنفسها، ولا تمتلك حق إعلان القطعية مع حد من الحدود الثلاثة، لتداخل مكوناتها على المستوى العضوي- فهي تقع في الرأس وتستنطقه- وتداخل مكوناتها على المستوى الوظيفي فالصوت احتجاج والعين مرآة والوجه تاريخ. فالصوت انعكاس لتاريخ قصيدة الحرب التي يتقادفها النوع والأطروحة...

فكيف يتم تحول الصوت إلى صراخ (احتجاج) والعين إلى رقيب (مرآة) والوجه إلى صفحة (تاريخ)؟

إنها صور الشعر والشاعر، تلك التي تلح على الأعماق ممن خلال الصوت والعين (الاحتجاج/ المرآة) والسطح (الوجه). فالصوت يأتي من داخل الأعماق كما يأتي الماء من

داخل العين، ليفرغا معا دواخلهما على سطح وجه تاريخ جنون الحرب... أو تاريخ حرب الجنون...

فالشاعر في قصيدة الحرب يكلم العالم ويتصنت إلى نبضه الكوني، من خلال تقاسيم صوت ووجه وعين، تمتد لتتواصل مع شعراء يخوضون الحرب سلما تقاسيم صوت ووجه وعين، تمتد لتتواصل مع شعراء يخوضون الحرب سلما وسلاما...

- فهل تسري هذه الخلاصات على كل الشعراء والروائيين والقصاصين ونقاد قصيدة الحرب؟

- وهل يمتلك النوع نفس الملامح في تجارب باقي المبدعين؟ هذا ما لا نستطيع تأكيده أو نفيه في حكم الاحتمال. أما ما نستطيع تأكيده هنا، فيما يخصا الحس المشترك بين مبدعي قصيدة الحرب وشعرائها، فهو الحس الأطروحي الذي يفترض بعدا إيديولوجيا محضا أو مضمونيا محضا، على حساب النوع الذي يستهدفه دون أن يستوفي ضروراته.

إذا كان لشعر الأطروحة وظيفة أساسية هي عودة الوعي، فإن النقد الموضوعاتي يصبح مباغتة لهذا الوعي، إذ ليس له طموح بلوغ حقائق ثابتة، لأن كل فهم يظل نسبيا في الوضعية والطبيعة الفردية الفاهمة التي تجهد نفسها لتوليد الإضاءات، ونبش المنظورات لأن المناهج التي يستعملها النقد الموضوعاتي لهاته الغاية ليست كلها من إبداعه، بل من اقتباساته.

فإذا كانت القصيدة في المنظور المالارمي هي محاولة للتعبير عن المعنى الغامض لمفاهيم الوجود، فإن التعبير الأدبي يحاول إضافة حضور المعنى، من داخل العلاقات والدلالات، إذ يدخل معنى (الصوت/ العين/ الوجه) في علاقات مترابطة يطلق عليها ملارمي (السبب/المنظور/الصورة) مما يدفع الناقد الموضوعاتي إلى بحثها بطريقة نسقية، تستقصي مفهوم البنية في فهم الشاعر أو الموضوعاتي في عريه.

لقد كان علينا أن نترصد البنيات الأساسية أو الأصول الموضوعاتية في خصوعها لوعي يعرف اليوم أنواعا ودرجات لا توجد فقط على المستوى الانعكاسي لقصيدة الحرب، في شكل

(صوت/ عين/ وجه)، بل وما فوق- الانعكاسي، أي بالوعي الذي يظهر على مستوى الحساسية الشعرية...

- من ثم، فالنقد الموضوعاتي، كما يطبق على قصيدة الحرب عند ياسين طه حافظ، هو نقد يفضل سبر غور العمل الشعري، من خلال طرحة لقراءة- مصغرة، تستهدف الانتهاء إلى قراءة- مكبرة، في شكل ملاحقة لتداعيات اللغة التي تعتبر بالنسبة لهذا النقد الطريق الوحيد والحقيقي للتعبير، إذ تتحول كل مقطوعة من مقطوعات ياسين طه حافظ إلى رمز... من هنا يلاحق النقد الموضوعاتي الكلمات- المفاتيح والصور- المفضلة، والعلامات- البارزة عبر وتائر إحصائية مرة، وتأويلية ثانية.

وهذا ما يدفعنا إلى البحث عن استراتيجية النقد الموضوعاتي وموقعة وطوبولوجيته التي تخضع لقوانين التشاكل والتوازي والتماثل، بهدف المساعدة على فهم مجالات تخيلاته.

فالأهمية التي يظهر بها النقد الموضوعاتي هي أهمية إظهار وعي يساعد على تحويل العالم الحسي إلى مادة روحية، فهو نقد جديد ينبعث من الأصول ومن الحساسية للكشف عن الطبيعة كمادة تخيل.

من ثم تقتضي كل دراسة نقدية موضوعاتية اعتماد:

1- قراءة شعر وأشعار الشاعر والتنقيب عن بنياتها الداخلية.

2- التعليم على انتظام الموضوعاتية في مجموع متجانس ومتضامن.

3- تكوين صورة عن لا وعي الشعر عند الشاعر.

4- معاينة معادلة الصورة لحياة الشاعر المبتكر.

[1] - صدرت للشاعر الدواوين التالية:

1- الوحش والذاكرة (1969).

2- قصائد الأعراف (1974).

3- البرج (1977).

4- النشيد (1978).

5- عبد الله والدرويش (1981).

6- قصيدة الحرب (1885).

7- قصائد من زمن الحرب (1986).

8- وليلة من زجاج (1986).

9- وتموت الزهور وتستيقظ الأفكار (1986).

ملاحق النقد الموضوعاتي

الملحق الأول :كتاب (الأدب والحساسية) (1954)

تقديم : جورج بولي (Georges Poulet)

يعد وضع الأدب في الدرجة الثانية وجعله موضوعا للنقد طرحا يستحق التأمل. إذ علينا أن نودع النهار والموضوعات انطلاقا من اللحظة الدقيقة التي تعبر فيها حدود عمل ما. وستظهر لنا بدون شك أشكال قريبة منا في توضحها بأضواء جديدة، إلا أن علينا أن نحتاط، فلن تكشف هذه الأشكال عن أكثر من غياب للكائنات التي اعتادت على إظهارها. وهل نحن في حاجة لأن نقول بأن الأدب تخيلي كليا؟

تلك إذن هي النتيجة المحضة للفعل الذي ننقل عبره هذه الموضوعات إلى فكر. لقد طمر الكاتب كل ما ليس بفكر، مبقيا على الفكر الموجود والمقتحم والمستوعب، في انفتاح على سلسلة مخابيء مختلفة، فارغة ومملوءة في نفس الآن، تخلق تأثيرا تاما بتأكيد الوجود الذي لن يكن على المنخرط فيه تطليق عالم الموضوعات فقط، لينصرف وحيداً دون تحمل عبء أي مرافق.

من ثم، علينا إذن وبكل بساطة أن نخضع إلى جزئيتنا في التردد على الأمكنة، ساكنين مسكونين بالفكر، فلا وجود لغير هذا الوعي عند الناقد الذي يعد غيريا، بل وحيدا وعالميا، إذ أن النقد الوحيد والموجود ربما هو نقد الوعد.

هكذا يظهر اليوم، مثلا، نقد موريس بلانشو (M. Blanchot)، في منتهى عريه، فلا وجود لأكثره صفاء ! ولا لأكثره أدبية. إنه أدب الأدب، ووعي الوعي، لمماثلته التامة، في ميدان النقد، ما أنجزه مالارمي (Mallarme)في ميدان سامي هو ميدان الشعر. من ثم، نتساءل

كذلك، فيما إذا كان النقد محكوما عليه أن يعكس الوعي بشكل شامل بما أنه وعي بشيء ما؟ كما نعتقد ذلك الآن، أليس من الممكن العثور على هذا الشيء الذي هو موضوع الفكر في نهاية الفعل الأدبي ؟

يقول مارسيل رايمون (M.Roymond) : " لقد رأينا الوعي ينعزل، ويتغير كل شيء فيه حين يقبل باقتحام مباهج العمل له، وبعثوره على سعادته في الأضواء الخارجية، وجني الحساسية".

يوجد إذن ضوء وموضوعات في مكان ما، بأعماق الوعي، وبالجهة الأخرى التي أصبح كل شيء فيها تفكيرا، وبالنقطة المعارضة للنقطة التي اقتحمنا بها، كما توجد كذلك عيون لإدراك ذلك. ولا يرضى النقد بالتفكير في الفكر فقط، لأن عليه، وعبر هذا الأخير الارتقاء من صورة إلى أخرى، نحو بلوغ الحساسيات. كما عليه أن يصل إلى الفعل الذي تتعاقد بواسطته الروح مع جسدها وجسد الآخرين، أي تتوحد فيه بالموضوع لإبداع الفاعل.

وهنا، تكمن الهمية القصوى- فيما يظهر لي- لنقد ج.ب. ريشار (J.P. Richard) في ظهور وعي نقده غير فارغ، بل يعبر عن علائق تطبق لتحويل عالم مجسد إلى مادة الحساسية. فهو يولد نقدا جديدا، يقترب أكثر من المصادر التكوينية ومن الوقائع الحساسة. فهو نقد جديد جاء كخلاصة للمجهود النقدي خلال العقدين الأخيرين. من هنا، كان علينا أن نعود بالدرجة الأولى وباستمرار إلى هذا الكتاب الفريد والكبير من نقد قرننا ألا وهو (من بودلير إلى السوريالية)، والذي عرف فيه مارسيل رايمون بطريقة جد ساحرة كيف يكتشف خارج الأعمال في الاحتكاك بالأشياء ومحو الحدود بين الموضوعي والذاتي.

ويكشف- بقدر أقل أهمية- الكتاب الكبير لألبير بيكين (A.Béguin) حول (الروح الرومانسية والحلم) في صدوره عن منطق التأمل الانفعالي، يكشف إذن عن الطبيعة كمادة للحلم نفسه، والذي تلاحقه الروح.

وتوجد إلى جانب الأعمال النقدية المحضة أعمال أخرى لتموضع الفلسفة الحديثة كلها في مجال مجاور للنقد إنه مجال ما قبل- الفلسفة الذي يظهر فيه تشابه عميق للفلسفة والأدب في

فعلهما الأول الذي يرتدان فيه إلى موضوعاتهما، وهكذا يفتح التجسيد وضعية الكائن في ارتباطه بجسده كمركز تجربة عند جابرييل مارسيل (Gabriel Marcel).

ونجد أن سارتر يلم بالوعي كوعي بشيء آخر غير الذات، ومنذ مدة فارطة كان جان وال (Jean Wahl) بدوره يلاحق عملا يعد من بين الأعمال الأكثر توقدا في فترتنا، ويستهدف اختلافات " الواقعية الطبيعية"، خاصة وأن الفكر " يتوجه نحو شيء معين آت من شيء ما".

كما أخرجت حديثا كتب ميرلوبونتي (Merlean-Ponty) إلى النور حفريات "التواطؤ البدائي مع العالم"، في التباسها بغموض الإدراك.

ونعثر في الأخير، بين الفلاسفة الذين فتحوا حقلا للنقد، هوالأكثر خصبا، على نقد غاستون باشلار (Gaston Bachelard). فمن خلال قوانين العناصر الأربعة يوضح " الرغبة المدهشة للاقتحام، والتي تفكر خارج إغراءات تخيل الأشكال، في المادة، أي في حلم المادة، والحياة في المادة، أو جعل التخيل ماديا- وهو ما يلحق بنفس الشيء- وليست هذه المقارنات ثقيلة على هذا الكتاب. وأقول بأنه يستدعيها بما أنه يصدر بالطبع عن الأعمال التي تكلمت عنها سابقا. إذ نادرا ما أفاد فكر ما من الأفكار اللاحقة عليه، ونادرا ما تطابق التطبيقات المبادئ تماماً، ولا يتعلق الأمر هنا بفلسفة وبوعي منعزل أبدا. فكل ما يمكن أن يوجد من عام وتجريد يعد كما لو يكن مدركا، فلا بقاء لغير فكر عجيب ومقبول، يغوص في جوهر الأعمال، ويصعد نحو التجارب الحساسة المكونة للمصدر وللنية غالبا.

من ثم، يوجد الكائن خارج العمل، وخارج الكائن يوجد العالم، إنه عالم الآخرين الذي يتطلب التواصل معه، وهو عالم يعد تارة أكثر تميزا، وتارة أخرى أكثر إبهاما، وهو مكان تعاقبي للمعرفة والرقة اللتين لم يستطع ستاندال (Stendhal) التوفيق بينهما إلا بتغليفهما بظل خفيف وبموضعتهما في عمق منظورات نظرته. كما أنه عالم أكثر قربا، فنحن نجد عند الكونكوريين (Les Goncourts) عالما للسطوح، والبشرات، وعالما مزدهرا للمس والعناق الذي يرفض ما تحته من عالم كثيف أن يلمس، وهو كذلك ما نجده عند فلوبير (Flaubert) العجيب، والذي

يتوسط العمل، وينفتح على عالم عميق، يغوض فيه الكائن في خضم المادة، إذ "يجري الإحساس في اضطراب منسجم". ويصبح من العسير على النقد- انطلاقا من هذا الكتاب- الانغلاق داخل الوعي لتداخل الداخل والخارج في وسطهما المتواصل، " فهنا لا تعد المادية والمثالية تنحية لنا، فابتعادنا عن النظريات، يبرر بكوننا في قلب الأشياء ذاتها"، في قلب الأشياء، وفي قلب الروح.

تصدير لجان بيير ريشار (J.P. Richard)

نتفق اليوم عامة على الاعتراف للأدب بوظيفة وسلطة تفوق بكثير دوره القديم في الإمتاع والتمجيد والتوشية، لأننا نحب أن نرى فيه التعبير عن الاختيارات والاستحواذات والمشاكل المتموضعة في قلب الوجود الشخصي.

وبإيجاز، يظهر الإبداع الأدبي الآن كتجربة أو كممارسة ذاتية، وتمرن على الإلمام بكل ذلك ومكون يحاول أن يتكون ويلم بنفسه.

ومن هذا المنظور، علينا أن نقرأ الدراسات المجمعة هنا. إذ سنرى فلوبير(Flaubert) ، وستاندال(Stendhal) ، وفرومنتال(Fraumantin) ، والكونكوريين (Les Goncourts)على التوالي، منشغلين في الغالب دون علم منهم، بالبحث عن بعض الحلول الداخلية لمختلف الحقول التي عبرتها الحياة الملموسة، لكل واحد منهم، من خلال تجربة الفضاء، والزمن، والموضوع، والعلاقة مع الآخرين أو العلاقة بالذات. وقد بينت لنا إمكانية العثور والتأكيد على بعض ثوابت البنيات الداخلية، وبعض مواقف الوجود التي تحدد وتميز أصالة كل واحد من هؤلاء الكتاب.

ولا يمكن أن توجد فجوة بين مختلف تجارب رجل واحد : سواء تعلق الأمر بالحب، أو الذاكرة، أو الحياة المحسوسة، أو حياة المزايدة، إذ نستخلص نفس الخطاطات، في المجالات الأكثر تفرقا، على العموم، لأن منظرا ما، ولون السماء، وتعرج جملة ما، كلها تضيء مقصد اختيار أخلاقي ما، وأي التزام عاطفي، كما تلحق سوداوية حلم تخيلي ديناميكي، أو مادي، في عمقها، بالمزايدة الأكثر تجريدية في مفهوميتها. ففي الأشياء، وبين الناس، وفي قلب حساسية الرغبة أو اللقاء، تراقب بعض الموضوعاتيات الأساسية، والتي تقود كذلك الحياة الأكثر سرية، وتتأمل الزمن أو الموت.

ويقوم العمل النقدي، من هنا، على إقامة علاقة أو أحسن من ذلك، على إقامة منظورات لمختلف المعطيات التي يحملها العمل والحياة.

ويحاول كل نص، وكل تحليل داخل هذه المنظورات- التي تعاني من تقديم نفسها كعرض وتتابع- الإحالة على مجموع الوصف الذي يتلقى منه معناه ويحمل له في مقابل ذلك وضوحه الخاص.

وهكذا تقوم على لعبة البوارق هاته، في تلقيها وبعثها دلالات : يمكنها أن تكون توجيها وإشارة إلى بعض الاتجاهات المنفلتة، والتي نسعد في نهايتها بتوضح الوحدة السامية، لوجود يتحلل من الصدف الخاطئة، وتستعيد فيها الدلالة انسجامها الفردي. ومع هذا، فليس للأدب وظيفة وحيدة، وربما كانت أهم وظيفة هي عكس هذه الوحدة : فالعمل لا يعد هنا رسالة أو فضلة، ومجرد ترجمة لبعض التأملات الداخلية، أو أثرا نصف مندثر لبعض الإشراق الفائق الوصف.

وتكون الكتابة جزءا من التجربة الأكثر خصوصية، فهي تتبنى البنيات، بقصد تحويلها وتعديلها. فلماذا الكتابة إذن، إذا لم تكن كما يقول رامبو(Rimbaud) ، لتغيير الحياة، ولاكتشاف عالم نكون فيه فعلا في العالم ؟

لقد رأينا في الكتابة نشاطا إيجابيا وإبداعيا، إذ تتوصل بعض الكائنات عبرها إلى التطابق مع ذواتها، ويمكن لهذه المطابقة (وهي ما حاولنا تبيانها فيما يخص فرومنتان والكونكوريين)، أحيانا أن ترفض لهم، لما يصيبهم من الهزال ومن عسف إخفاق المعيش. ويقدم فلوبير وستاندال بالتالي مثالين عن التطابق التام للذاتين. بنشاط هنا، وبألم بالغ هناك. وليس إنجاز عمل أدبي كبير غير اكتشاف منظور حقيقي عن الذات والحياة والناس، إذ يعد الأدب مغامرة كائن.

(يخلق العالم في مكان استقباله)

جان وال(Jean Wahl)

يمثل هذا الكتاب أربع مقالات تستكمل تلك التي نشرت في السنة الفارطة تحت عنوان (الأدب والحساسية). وقد حاولت هنا موضعة مجهودي في الفهم والتعاطف ضمن نوع من اللحظة الأولى للإبداع الأدبي : تلك اللحظة التي يتولد فيها العمل من الصمت الذي يلحقه ويحمله، إذ يتأسس انطلاقا من تجربة إنسانية، ولحظة إدراك الكاتب وتلمسه وتكونه نفسه، وعبر الاحتكاك الفيزيقي لإبداعه، وهي لحظة يأخذ فيها العالم في نهاية المطاف معنى، من خلال الفعل الذي يصفهن واللغة التي تحاكي وتحل المشاكل ماديا. ونعرف الآن بأن كل وعي هو وعي بشيء ما، وأن الإنسان توقف عن أن يكون طبيعة، وجزيرة، وسجنا، وجوهرا. كما نعرف أنه يتحدد باحتكاكاته، وبطريقة إلمامه بالعالم والإلمام بنفسه، وبأسلوب العلاقة التي تجمعه بالموضوعات، وبالناس الآخرين وبنفسه. وهكذا يظهر لي أن الأدب كان من بين الأمكنة لخيانة الوعي، للإلمام بالكائن ببساطة قصوى وسذاجة.

ففي الاحتكاك بالبيت الشعري الجميل، وبالجملة الرائقة، وبالصورة، وبالنعت، بل وبتغيير المقام، والإيقاع أو بصمت ما، يكتشف كل كاتب كبير ككاتب، حقيقته كإنسان، ويبدع في نفس الآن، وبذلك يتكون الأدب الكبير كمجال انتقائي للعلاقة السعيدة. وقد حاولت في ما يخص الشعراء الأربعة إيجاد وصف المقصد الجوهري والمشروع الذي يهيمن على مغامراتهم. وكان سعيي في الإلمام بهذا المشروع على المستوى الأكثر أولية، والذي يتأكد فيه، بأكثر ما يكون من الخزي، وكذلك بأكثر ما يمكن من الصراحة : مستوى الحساسية الصرفة، والإحساس الخام، أو الصورة وهي بصدد الولاة.

وبما أن الأمر يتعلق بالشعر، فإن الحساسية لا يمكنها الافتراق عن الحلمية التي تكون داخلها وتستطيل بها. ولأعبر عما يدين به هذا الكتاب إلى أبحاث غاستون باشلار، فقد اعتبرت الفكرة أقل أهمية من الاستحواذ، واعتقدت أن النظرية ثانوية بالنسبة للحلم، معتقدا في أن

حقيقة شاعر ما تسجل في أشعاره، بدل خطاباته عن الشعر، هذا الخطاب الذي عملت على قراءته كباقي الأشعار.

إن ما يشير إليه كل عمل فني كبير هو بالتأكيد انسجامه الداخلي، فبين مختلف تصاميم التجربة نرى قيام أصداء وتعارضات. فالقراءة هي بدون شك إثارة لهذه الأصداء، والإلمام بهذه العلاقات الجديدة، والربط بين مختلف التعارضات.

من ثم، يحلم نيرفال، مثلا في أن يكون نادرا ضائعة ومتوارية، كما يبحث في نفس الوقت عن عرض الشموس الصاعدة، والقرميدات المتوردة التي تلمع تحت الشمس الغاربة، ووصل الشعر المشتغل للنساء الشابات، بشقرتها الدافئة والمضيئة. كما يجعله نفس المشروع يحلم بطلاسم عالمية قادرة على إثارة النار بالنار، وإيقاظ الحب بالحب، واستدعاء الكائن بفضل حاجتنا إليه، ونستخلص من تتابع المواقف النيرفالية والمظهر النيرفالي إمكانية ملاحقة التفاصيل المعاشة أو المكتوبة لوجوده، بل وملاحقة أحسن من هذا، أي تقدير المعنى.

ولا يمكن لمجهود القراءة هاته أن يبلغ الإلمام بحقيقة كلية، إذ لا تعدو كل قراءة أكثر من قطع مسافة ممكنة، حيث تظل طرق أخرى مفتوحة على الدوام. فالعمل الكبير هو بالضبط العمل المفتوح على كل الرياح ولكل الصدف، التي يمكن عبورها في كل الاتجاهات.

اخترت إذن قراءة نيرفال، وبودلير، ورامبو، وفيرلان، حسب منظور ظهر لي متميزا في حالاتهم ألا وهو منظور العمق. وتبين لي أن مغامرتهم الشعرية تقوم على تجربة السرداب، سرداب الموضوع، والوعي والغيرة، وإحساس اللغة.

فالكائن بالنسبة لهؤلاء الشعراء ضائع في عزلة الأعماق، ومن عمق هذا العمق يتمظهر هذا الكائن للمعنى وللوعي. إن هذا العمق إذن هو ما عليهم غزوه وقطعه والإلمام به. وهكذا ينشغل نيرفال بالتوفيق بين الانبثاق والعمق، وبين الوعي وكلية الحضور، فعلى كل مستويات هذا البعد الداخلي- الذي يعد بالنسبة لنا جورج بولي مكتشفه دون منازع- ومن كل نقاط الزمن والفضاء، يسقط نيرفال الصورة الميثية من ذاتيته، إذ يريد ذاته، في نفس الوقت جمعا ومعادلا للعالم، ومطابقة لنفسه، عالميا وشخصيا، وأبديا وزمنيا. ويتم بلوغ الذات وتحققها في

الشعر السوداوي للحيوانات الخرافية، وفي هذه اللغة المتلألئة والأفقية، إذ تتراكب المعاني الأكثر بعدا، والأكثر تعارضا- ونجد لبودلير قوة إلهام بالهوة السحيقة : فتارة تغوص فيه، في ملاحقة " الإله الهارب"، ويكون ذلك هو الدوار والقرف، وتارة يغزوه، ويقتحم أضواءه السنية وعذوبة أصواته وعطوره وبخاره، مما يمكنه من التغلب عليه مباشرة وتحويله إلى أعماق.

ويتوصل إلى ذلك إما بالرعاية الفيزيقية للشفافية، ولـ " النار الواضحة المالئة للفضاءات الرائقة"، وإما بالفضائل النشيطة للحركة والتناغم، وأما أخيرا بسلطة "سحر الهامه". ويكون الفعل والنعت والإسم الموصوف عنده ثلاثية مكتملة تحقق بذلك توازنا وامتلاء للغة، لا يوجدان أبدا بعده دون شك، فهو يبدع حالة سلم تمورة، إذ يوجد المجد والاستئناس والأبهة والألم والأعماق بطريقة رائعة الاتفاق، كما لو جاءت لتحل كل اختلافات قدر مفتقد تماما وسعادة محضة في التعبير والتجربة.

فرامبو الذي يخرج كاملا من بودلير، يريد التنكر للأعماق، على خلافه، أو أنه بالأحرى يقترح تجاوزها. من هنا، فهو يستخلص منها وعده بالصعود، وحمولتها المستقبلية. لذلك، فهو يحاول من خلال الانفجار والطيران والسقوط والمسخ والاقتضاب والثورة، تشييد عالم، دون تحتية، عالما متحللا من الأصل والنوستالجية، إلا أنه يطالب كذلك بانسجام هذا العالم وتآخيه.

ففي توزعه بين نية الحرية ورغبة المعمارية لا يقدر على إنجاز هذه القواعد- فالفضاءات التي تبلغ لغة الإشراقات تقترح وحدها ميزاتها الفيزيقية والبعد الأساسي، هذا البعد المفارق بعنفوانه الرخو، أو " الأنانية اليقظة"- وليس عليه إلا أن يصمت ويتخلى. وأخيرا، فإن فيرلان الذي نجهله اليوم لاحق تجربة لا تقل مفارقة عن السابق، لرغبته في أن ينزع عن الأعماق أعماقها، أي أساسها، بعيدا عن أن تقوده حساسيته نحو موضوع محدد ونقطة أصيلة للزمن والفضاء لتشير عليه بالفراغ.

وتصبح الأعماق عنده طولا منتشرا وشساعة لا تحد. لذلك يرى فيرلان أن عليه أن يغيب عن ذاته لكي لا يذهب إلى أي مكان، وأن يترك نفسه تطغى عليها الموجة، واللاشخصية،

وذاك العدم الإيجابي الذي يطلق عليه الباهت. فهو إذن أقل قوة من نيرفال ورامبو وبودلير، فهو لا يذهب إلى أقصى حد المغامرة، بل يتوقف بحكمة، ويتراجع خائفا، عائدا إلى اليومي والمسمى، وإلى الحياة المتميزة والخاصة. إنها درامية كائن يتيه لأنه لا يريد أن يضيع حقا، ولا أن يبلغ ذاتك التطرف، حيث يفتقد كليا، وربما أمكنه العثور على نفسه.

ويقول مونتاني (Montaigne)وفي ملاحظة عن قصة: " يجب دفع العالم وزحلقته لا إغراقه"، ويعلق موريس بلانشو (M.Blanchot) على هذا القول مقتربا به من الإعانات عن كل عمق. وربما كان ذلك لأن نيرفال وبودلير ليسا بحق معاصرين، ولأن رامبو كان بدون شك أول معاصرينا. إلا أن تجربة العمق هاته، والتي تعاطاها الشعراء الثلاثة بطريقة تراجيدية، لا ندرك جيدا كيف أنها لا تهم الناس اليوم، فهي ملجأ للكياسة والهروب. إننا نتهم اليوم بالبعد المفضل لكل تصوف يشوهنا ويستعبدنا، ومع ذلك، فهذا التصوف وحده هو الذي في إمكانه إيجاد أفقية، لتأسيس علاقة، والانزلاق السعيد من وعي إلى وعي، والعرض الحر للسطوح، ودمج الأشكال، وتحقيق التواصل الحقيقي.

ويتعلق كل مجهود شعري لعصرنا، وأفكر هنا في شعراء مختلفين أمثال : شار (Char) وبونج (Ponge) وإيمانويل كايرول (E.Cayrole) أو بونفوا (Bonne Foy) الذين يستهدفون بدون شك إقامة هذا التواصل. يتعلق الأمر بالنسبة لكل هؤلاء الشعراء، فيما يظهر لي، بعبورهم للعمق وخروجهم منه سالمين، متآخين. وبطريقة أو بأخرى، فكل شيء يغوص في اللامسمى والمستحيل وفي الموت حتى يمكن البعث الحي فيما بعد أو في نفس الوقت.

إنها إذن تجربة مفارقة. ومع ذلك، فإن كل يوم لاحق ينجح في ربط الأدب باستحالة كل أدب، وتأسيس الكائن على استئناس نشيط بالعدم.

جان بيير ريشار

يتردد العقل في مواجهة عمل كعمل مالارمي (Mallarme)، إذ تغري طرق كثيرة به : فالوله بجرأة المشروع الشعري والميتافيزيقي المتلاحق يمكنه كذلك الارتباط بالحرف المشع والمتملص للقصيدة. وبهذا يتوزع القارئ بين طريقين ممكنين: طريق المزايدة، وطريق التعبير الذي يحتمل- وكيف لا ؟- بناء تفكير يثير الدوار.

فتارة ينقاد الواحد من تلقاء نفسه إلى السيطرة الفيزيقية على اللغة، دون نجاح في تحديد الأثر العقلي، وتارة يعتقد في إمكانية اختزال سحر القصيدة إلى ترجمة أدبية، وتارة يرتفع إلى " أعالي الصحوة" التي يطلق مالارمي عليها : الفكرة والجمال والمفهوم، لأن عمله قد يخرج الروح عن طورها، فهو شهواني وتجريدي في نفس الوقت، وبشكل سامي، فكيفما كان الوجه الذي نواجهه به، إلا ويظهر أنه يخفي معناه عنا. وهو إخفاء يعود بدون شك إلى اختيارنا الخاص لوجه ما. وإجمالا، يظهر اليوم، مالارمي ساحر التعبير، ومالارمي ميتافيزيقي " المطلق"، وبينهما حدوث بعد وفجوة لا يستطيع المجهود المباشر للقراءة إصلاحها بسهولة.

ولا يمكننا، مؤاخذة مجهودات النقد المالارمي في بخلها علينا، فقلة أولئك الكتاب الذين درسوا بدقة. كما هو الشأن معه، وبطريقة عامة، فقد درسوا أكثر منه، وهنا يفتح تيبودي (Thibaudet) مسلكا نقديا كبيرا، إلا أن)هـ. نوندور (H.Mondor كان أول من نجح في إعطاء حياة واقعية مالارمي، من خلال أعمال متئدة وكثيرة وبيوغرافية ومصورة، كما أظهر في نفس الوقت : ك. وي(K.Wais) (و) نولي (E.Noulet) أن على القصائد الموضوعية وغير الشخصية ظاهريا أن تؤول بتحديدات الوجود. ففي معالجة لما هو أكثر سوداوية في اللغة ذاتها يبرز : شيرر (J.Scherer) دائرة الاختصاص في هذا المجال بانتصار. أما ديلفيل(G.Delfel)، فيعرض الجانب المعيش للجمالية، بينما يعتبر شاسي (Chassé) من تفاصيل التعبير التقصيات والاكتشافات.

وهكذا تعددت الأبحاث بكثرة منذ عشر سنوات، وازدادت دقة كذلك، وظهر ما أثاره مالارمي على الخصوص، من تخيلات أجنبية مغرية، أشار إليها جماعة من النقاد الأنجلو- ساكسونيين : من بينهم ر.ج. دافي (G.Davies) الذي يعطينا سلسلة تفاسير نادرة ودقيقة التثمين. أما أ. جيل (A.Gill) (و) ج. أوستن (J.Austin) (و) سوفرين (E. Souffrin)، فقد طبقوا على مالارمي أهم مناهج النقد التاريخي.

كما ألقى أ- ادام (A. Adam) على قصائد مالارمي بعض النظرات الخاطفة والثاقبة، ودشن : س، برنار (S. Bernard) دراسة جادة لمختلف الأشكال الشعرية.

وبالإضافة إلى هاته المناهج التي تكشف سطح القصائد، نصادف تقصيات أجريت على مجالات يقل الاعتراف بها في العمل. من ذلك ما نجده عند شارل مورون (Ch.Mauron) الذي يعد أول من طبق على مالارمي، وبسعادة قصوى، منهجا تأويليا موضوعاتيا حتى قبل التخطيط للتحليل النفسي. ولحق به أ. أيدا (A.Ayda) (و) ل. سيلي (L.Cellier) اللذان حاولا العثور في اللاوعي الطفولي على جذر وسر وعي الكبار.

ومن مستوى هذا الوعي ومغامرته الأدبية والفضائية والزمنية كان لمالارمي حظ العثور في م. بلانشو (M.Blanchot) (و) ج. بولي (G.Poulet) على ناقدين كبيرين قادرين على ترصد خطاه والتنفس في مستواه.

وعلينا أن نضيف إلى ازدهار المقالات والتفسيرات السابقة، تفتحا موازيا على مخطوطات مالارمي التي سمحت لنا، على الرغم من عدم ترابطها، بتحصيل معرفة أكثر دقة عنه، من مخطوط (Igitur)- الذي تنقصنا طبعته النقدية-، وملحق (Faune)، وأخيرا خطاطات (Hérodiad) التي اكتشفت متلاحقة. كما نشر : ج. شيرير اللغزيات، إلا أنها خطاطات هامة من الكتاب.

وسنعرف بدورنا بملاحظات خطها مالارمي على أوراقه خلال لحظة موت ابنه أناتول (Anatole). كما تظهر مراسلاته وتنتظم في نفس الوقت. ومع أن كل شيء بالتمام بعيدا عن أن يعرف ويصنف ويؤول، إلا أن مالارمي لم يعد في عداد الخرافة، فهو يتحلل من الآن

من تمويه وفانطازية المفسرين الهواة، لكي يصبح موضوع أبحاث دقيقة، حتى وإن ظلت مدوخة كما هي عليه، وتلك خصوصية كل شاعر وتلك إذن هي المعطيات التي ينطلق منها عملنا، ويدين فيها إلى مجهودات سابقينا : فبدون العشرين سنة من الأبحاث الفارطة والمتأنية ما كان لعملنا أن يكون ممكنا وقابلا للتفكير فيه. لهذا، فهو يتموضع، ضمن منظور نعتقد في جدته : لأننا نريده تساؤليا وشموليا. لقد انصب مجهودنا على فهم مالارمي بشكل كلي، والإلمام بروح الحرف لديه و" العمق"، و" الشكل"، والجمع لكل الآثار التي يثيرها هذا العمل الفريد في مركب واحد. إذ على كل المستويات، التي يلاحق فيها الوعي نفس مشروع الكائن، كما نريد العثور على الخطوط المطابقة للنمو، والمبادئ الموازية للتنظيم.

فالنقد، كما نعتقد، يمكن أن يكون هرمنوتيكيا وفنا للترتيب في نفس الوقت، يقوم بإحصاء ما يجمعه؛ فهو لا يعمل من خلال الأحكام المسبقة، بل عبر افتراض، لا يلقي حواجز ثابتة على العمل، لاحتفاظه بحريته في الاتجاه نحو الموضوع الذي يدعي فهمه، في ثقة من أن هذا الأخير سيمكنه من ذاتيته، ومن الإشارة إلى الرسم الحقيقي لانسجامه بمجرد حضوره. أما عند مالارمي، فيحاول النقد الربط بين العشق والشعرية، ووصل الدرامية بالفيلولوجية والجمالية، وتحقيق استمرارية (الحكاية الهندية) في (السونيت المأتمي)، وأن تكون هيروديادا (Hirodiade) أخت فون (Faune)، وأن تنتهي ايجيتير (Igitur) إلى آخر موضة (La dernière mode).

وبإيجاز يحلم هذا النقد بأن يقيم بين كل الأعمال الخاصة، وكل سجلات هذه الأعمال- الجادة والتراجيدية والميتافيزيقية والثمينة والمتولهة والجمالية والإيديولوجية والطائشة- علاقة كلية تضطرها إلى التوضح بشكل متبادل.

لا يخص هذا الحلم بحثنا، كما قد نعتقد، بل يتبنى نزوعا مشتركا إلى حد ما، بين العلوم الإنسانية اليوم، محققا استمرارية الرغبة الأكثر عمقا في كل ما يختار ممارسته عليه : ويمكننا القول من هنا بأن مالارمي هو الذي سمح لنا بفهم مالارمي. وكما ينبهنا كلوديل (Claudel) إلى ذلك، فعمل مالارمي يشتمل حقا على درس رائع في المنهج : في إلزامه

إيانا على مطاردة العلامات والأرقام، لأن الشعر حسب مالارمي، عليه أن يعبر عن " المعنى الخفي لمظاهر الوجود"، بحيث يكون على الحياة الأدبية أن " توقظ الحاضر، خارج الاتفاقات والدلالات". " إذ يمتلك الموضوع الأكثر ابتذالا معنى، يرتبط " باتفاق" وبعلاقة ما. وهذه الروابط التجريدية- والتي يطلق عليها مالارمي " الحوافز" و" المظاهر" و" الأوجه"- هي ما يجهد نفسه لإدراكها ما بين السطور، وخلف كل حدث حساس. ولإرضائها يكون على هذه الشبكة من العلاقات أن تغطي مجموع الموضوع المكتشف، كما يكون علينا أن نبين إلى أي حد يسيطر هوس مفهوم البنية على ذكاء مالارمي وحلمه. إذ يعد فهم فكرة، ومشهد، وكتاب، وامرأة، أو كما يقول رؤيتها في عريها، اقتحاما في لحظة خاطفة للرؤية الموحدة للمعمار. على التفسير الأورفي (Orphique) الشهير للعالم أن ينتهي إلى إقامة علاقة كلية بين الاختلافات الأكثر تعارضا : أي إعادة- التنظيم الكلي للأشياء، مفضيا إلى ذكاء وإلى شفافية مطلقة. مع أن أورفي (Orphée) لايعد امتيازا لنمط من الفهم : لأن الوجود الأكثر يومية يسمح بممارسته.

لننظر مثلا إلى مالارمي في حلمه بوثبة بالي راقصة : " سنجده في التدريب الوحيد والتخيلي خلال الساعات العادية من التردد على أماكن الرقص، دون أي هدف مسبق، يتساءل بصبر وبسلبية أمام كل خطوة عن كل موقف غريب، وعن الحدود والوقفات المتمددة أو الكروية، " عن ماذا يعني كل هذا" ؟ أو أحسن من ذلك قراءة هذا الإلهام. هكذا يتحدد إذن منهج كامل للقراءة : يستبدل الراقصة بمالارمي نفسه، يقابل النص الإيقاعي (للرقص) بوجوه أفعال الشعر، لنجد في ذلك الوسيلة الأكثر سهولة لولوج عالم ما، والحفاظ على الإخلاص لدرسه. إن المشروع المالارمي لتوحيد العالم بواسطة الكتاب، والذي حاولنا تبنيه... وتطبيقه على كاتبه، نجد أشهره " المغامرة المركزية لروحية مستحيلة هي اللاشيء"، وهي استحالة غالبا ما يعالجها مالارمي، عبر الإلمام بالتفصيل، دون استهداف للكل الذي يرتبط به، من هنا كان تنصتنا لرسالة مالارمي مساعدا لنا على موضعتها داخل عمله ذاته. فكل شيء دال، وكل شيء يحيل على كل شيء. لذا، حاولنا أن نثير بين مختلف هذه التوقفات نفس السراب الداخلي الذي أراد مالارمي توليده بين "كلمات القبيلة" وهو ما منحنا " معنى أكثر صفاء".

لقد عالجنا العلامة، إجمالا كقصيدة واحدة متسعة تكون صدى لنفسها، وبذلك يقوم العمل النقدي من الصفحة إلى الجملة، ومن الكلمة إلى أخرى، على نسج خيوط عنكبوتية حسب التعبير المجازي لمالارمي، مكونا دوائر زجاجية، ومشيدا مزيجا من الإيقاعات، أو مغارة تفضي جوانبها إلى فراغ مشع، يدفع إلى الإشعاع الممكن.

لقد حاولنا – من خلال هذا العمل الثابت– الذي يعود خطأ ثبوته إلى كاتبه ذاته، نظرا لخطابه التنظيري البالغ التجريد أو المغلق، والذي يكاد يكون جامدا في الإشراق الخجول لهرمسيته– إعطاء المبادرة : لهذه السلطة المحضة للابتداء والانبجاس الذي عمل مالارمي ذاته، وبعناد، على البحث عنه عبر عديد من حقول التجربة المتنوعة، وتستقصى البنيات الأساسية والموضوعاتية الأصلية كلها، على مستوى الوعي لا على المستوى المباشر دائما. ونحن نعرف اليوم أن الوعي يتوفر على أنماط ودرجات، لا يقف بنا فقط على الحالة التأملية، بل في إمكانه أن يوجد بطريقة ما قبل– تأملية، أو خارج– تأملية، في تمظهر عبر الإحساس والشعور والحلمية.

من ثم، نصادف الوعي المتخيل لغاستون باشلار، والوعي المنظوري أو (a-thetique de soi) الميرلوبونتي (Merlean Ponty)، والوعي المعيش وغير المعروف للمشروع السارتيري (Sartrien)، ونجد العاطفية الأنطولوجية لجان وال (Jean Wahl)، والتأمل المارسولي (marcelienne) للجسد، وعلى العموم فإننا نصادف المقصدية الفينومينولوجية، والتحليل النفسي، والسيكولوجي للشكل في بنيويته : وكثيرة هي الأبواب المختلفة والمفتوحة على ميادين يوجد بها المعنى مسبقا، في حالته الساذجة والضمنية، إذ لا يتطلب منا لظهوره واضحا سوى قراءته.

من هنا يمكن للنقد الخوض في ملاحقة الطرق غير المعبدة، والنصف مكتشفة، الغوص داخل العمل، من أجل اكتشاف نقاط الانبثاق والنصاعة، فهو يحب السبل تحت–أرضية، إذ يسمح شعر مالارمي نظريا، أكثر من غيره بنظام هذا البحث، مادام سطحه يرشح بشكل مفتوح.

أليست " المرآوية التحتية" الشهيرة التي يحيل عليها مالارمي هي حقيقة و"دلالة" شعره على وضوح ظاهر، وضوء خفي في نفس الوقت ؟ فالخطاب الحقيقي هو "مالا يقال في الخطاب"، لذلك فنحن ننخرط مثله في تقصي الهوامش الصامتة للغة، والدفع في هذه اللغة السحيقة، التي تكون بالنسبة لهذا الخطاب منطقة حقيقية للتعبير.

يسمح لنا مالارمي إذن بالكشف عما تحت عمله، ذاك الذي يمثل فيه " المظهر الخفي وجها غير ظاهر للقمر"، كما كتب ذلك جورج بولي. وبإيجاز فنحن نكشف عن الوجه الخلفي، ويلزمنا هذا المعنى بوقع إيقاعه فينا، فلا يمكنه أن يعود إلى مجرد خطاب أفقي. من هنا لا يمكن فهم مالارمي في العثور وراء شعره على الغرض الواضح لقول يتخفى، بل هو الكشف على العكس من ذلك عن شرط الكائن ومشروع سوداويته. فاختزال كل قصيدة إلى خطوط بيانية هو الافتراض المشترك، في العمق، لكل مجهودات كشف حد بحد. ويظهر لنا، مع هذا، أنه إذا كان على الهرميسية أن تتضح بحرارة عبر تحتياتها فإن بحث المعمار يمتلك حظا أكبر من النجاح يفوق الترجمة التجميعية الأفقية.

نريد من خلال كل هذه الخطوات كتابة نحو بتخيل مالارمي لا مجرد معجم له، (كما كان يريد شيرير) (J.Scherer)، بطريقة مشابهة، إنجاز ذلك في مجال التعبير وحده، في انشغال باستخلاص القوانين، دون مناقشة الحرف. ويكمن الخطر بالطبع (وقد واجهناه بالتأكيد) في الخلط بين الكشف البنيوي والقراءة الحرفية، وبإيجاز، في إعطاء " ترجمة" جديدة لمالارمي... وهذه هي صعوبة أي نقد يواجه نصوصا سوداوية مباشرة. ولا يمكن للهرمسية التي يكون حاجزها الظاهري في الواقع تعبيرا عميقا أن تنفتح سوى على عمق ثاني يتحول فيه ظلها إلى وضوح.

ومن غير المجدي، بالتالي، ادعاء التوضيح بالعودة إلى مقروئية سطحية، لأن بين الوضوح العميق للعمق، وضوء السطح البسيط يمكن أن توجد إهمالات...

وكان لابد من اقتحام هذه المخاطر في عمل مالارمي، إذ أردنا أن نلمس بدورنا "القليل من عمق الجدول المفترى عليه، لتحرك الدلالات الموحدة الكبرى خارج كل اهتزازات السطح. من

هنا يحرك هذا الجدول البدائي" الأحلام، ففيه يصنع الوعي الموله فانطازماته، ويصوغ الوعي المنظوري مشاهده، ويتخيل الوعي الجمالي حركات تنقلاته.

وينزع مالارمي، فيما نعتقد، إلى كل مقاربة مغرقة في التجريدية؛ فالتقييم الساذج لهذا العمل يظهر لنا أكثر شهوانية، بمقاصده ووسائله التي تفوق ما يقال في الاعتياد. أليست الفضيلة الأولى لمالارمي هي السذاجة ؟

لقد كتب مالارمي لصديقه لوفيبير (Le fébure) في 17 ماي 1867؛ " أعتقد لكي نكون الإنسان والطبيعة المفكرة، علينا أن نفكر بكل الجسد، الذي يعطي تفكيرا مليئا ووحدة، كما هو مع أوتار الكمان الذي يهتز مباشرة مع علبة الخشب المقعرة". فنحن نعرف إذن كل مستقبل مالارمي من خلال هذا " الخشب المقعر" الذي يصبح... كتابا وقصيدة، إلا أن الأساسي هنا، هو أن فراغه يظل مشدودا إلى الامتلاء النشيط للبشرة، إذ توجد بين الصوت والإيقاع سعادة مباشرة".

وهل علينا سرد بقية هذه الرسالة التي ترينا مالارمي في القمة الروحية، من تعاطيه تمارين عقلية رائعة التفكيك، ونشدان جمال الصوت الدائري الواحد، في نشيد يعرف الأرض بتلقائية، ذاك النشيد هو نشيد "صرار الليل" كالتالي : "البارحة فقط، استمتعت وأنا بين السنبلات الفتية إلى هذا الصوت المقدس للأرض البدائية، كان صوتاً أقل تحللا من صوت الطائر، ابن الأشجار، وهو بين ليل شمسي، ترصعه نجوم وقمر، وقليل من الموت، وكم كان صوت تلك الوحدة هو صوت امرأة، تمشي وتغني أمامي، ويظهر أن صوتها الشفاف كان يهتز بألف كلمة، يقتحمهما العدم ! إنها سعادة الأرض التي لا تتفكك إلى مادة الروح، بل يحتفظ بوحدة معنى صرصار الليل". إنه حلم رائع، ذاك الذي تمنحنا إياه الحساسية، بكل بساطة شحنتها الشاعرية. من هنا، تأتي هذه السطور لتفحص بالطبع الجملة التي يختم بها مارسيل رايمون (M.Raymond) كتابه الكبير : " ليس الشعر فقط لباب الدب، بل هو طريقة يمكن استثمارها في المرتبة الأولى، لأنها تلقائية حياة ووجود، قبل كل شيء".

ويؤكد مالارمي نفسه، وبعد عشرين سنة على مدح صرصار الليل، انخراطه في البحث عن " هذه الحوافز، التي تكون منطقا، مع اليافنا". إنه تحديد رائع للشعر الذي يربط نصيبه الأكثر سوداوية، والأكثر فيزيولوجية بضرورة وضوحه.

وما نريد بدورنا استخلاصه هو هذه " الحوافز"- كوجهة نظر أكثر مالارمية- "الياف" العمل : والنسيج الفعلي والجوهر التخيلي لهذا الأخير.

لقد بحثنا عن ذلك في المواد المفضلة لمالارمي (في الثلوج والنيران، والشفاه، والقشدات، واللهب والرغواتن والسحب، والمياه الشفافة مثلا)، وفي أشكالها المختارة (الحوافز، ومساقط المياه، وأشباه الجزر، والتويجات، والأظافر، والظباء...) وفي الحركات التي تعود إليها أحلامه (إطلاق، ونبض، وتأمل، وذهاب، وإياب واعتراف، وتعفف). وفي المواقف الأساسية التي تكون مشهده بالنسبة لنا.

إجمالا، حاولنا إعادة- تكوين " أطلسه العشبي والطقوسي". إذ نجد في الصفحات اللاحقة متحفا كاملا للتخيل المالارمي : الجيولوجي، والنباتي، والحيواني، والأنوثي... كما نعبر فينومينولوجية ملموسة لهذه الموضوعات الفيتيشية (من مروحة، ومرآة، وراقصة، وثريا، وخصلة شعر، وظرف، وماس، أو فراشة)، ونجد كذلك أضواءه وأصواته المفضلة من (تلألؤ، وسناء، وبيانوية، وزحلقة قيتار أو كمان، وضجيج مزمار، وصفاء الأورك، وقطع آلة المندور). كما نعثر على الإيقاعات المسيطرة عليه، والخطاطات الأساسية (كالإنذار، والتبخر والإغلاق والانبثاق)، والجواهر المحسوسة، من (خلع، وذبول، وبزوغ، وإنذار وتبخر)، وعلى أعضاء التعبير، من (موسيقى، وكلمة، وقصيدة، وكتاب)، مستمرا في ذلك مشروعا واحدا. تلك إذن هي نقاط العمل، التي لا يمكنها إدارة ظهرها للعالم، والتي هي في حاجة إليه، حتى في إنكاره، لاعتماد الهروب على ما يريد الهروب منه، ولأنه لا وجود للاشيء فينا إلا عبر تحطيم شيء ما.

من ثم، علينا إذن أن نقاوم الدور القوي للغياب، والذي يريد الشعر المالارمي زرعه فينا، مادام قد سيطر على الكثيرين من أحسن المعلقين عليه : فبقاء هذا الشعر حاضرا يوجب علينا مساءلة هذا الحضور قبل كل شيء.

إن هذا الشعر المعترف بالبياض لفي حاجة كذلك إلى نقطة في أعماق الظلمات النسبية لما عليه أن يكون هذا الشيء"... شيئا، أو جسدا، أو شكلا، أو جوهرا، أو مزاجا، أو مذاقا. تلك هي إذن عند مالارمي الركائز ووسائل التعبير الأولى للحركة التي يبدع بواسطتها. ولكي يتم تبني هذا الإبدا، فهو يتطلب أن يكون بمثابة بزوغ زهرة فوق مرج، في الدفعة الأولى لمكوناته : فكل شيء يختلط بالعجين الحساس، الذي يراد أن يستخلص منه، والذي يسجل به وجهه السوي، مادام الموضوع يصف الروح التي تمتلكهن والخارج يروي الداخل. يقول دي Du Bos لبراونينك (Browning) : " إنني ذاهب للبرهنة على روحي". كما نجد أن بيكين (Beguin) يحب سرد قولة نوفاليس Novalis)) : " الطريق الخفي يذهب نحو الداخل. ففينا لافي شيء آخر توجد الأبدية بعوالمها، الماضية والمستقبلية". ونضيف بأن الطريق يمر بالخارج وأن الأبدية نفسها يمكن أن ترسم في جسد أو مشهد، إذ يتم عبور الروحية الأكثر صفاءا في العالم الحساس، كما تثبت ميزاتها.

وهذا ما نجده عند مالارمي : ففي أصله كما في غايته، تطالب المغامرة الداخلية عنده بحجة لا يمكن أن تأتي من غير هذا العالم المحسوس. لنستعد مثلا قراءة كتابه المشهور: إن صفحاته تبين لنا بوضوح أن التجريد المغرق يطالب بتجسيده في درامية وتسجيلية في سياق إنساني، يشهد على نفسه بنتائج... ولن تكتشف الفكرة إلا عبر دقة تنظيم بالغ المادية.

فمالارمي من بين الذين نجد عندهم عالما خارجيا، وليس من الصدفة أن يعرف بالنظرة المشهورة " الصاحية" لكوتيي (Goutier).

فمن يكون الشاعر إذا لم يكن إنسانا ممهورا بحساسية خاصة نحو الأشياء والكلمات، يلاحق عبرها بعض الحدوسات الميتافيزيقية ؟ ويؤكد لنا مالارمي ذاته : إمكانية اختبار الإنسان لذلك، حسب بعض المقتضيات البسيطة والبدائية جدا، كما هو أمر السامفونية في معادلتها

الخاصة بالفصول وعادة الشعاع والسراب، في ملاحظات ذات أنماط مشابهة لهذه الحميات والتقلبات الجوية التي تعود فيها انفعالاتنا إلى جاذبية مختلف السماوات : فإذا ما أبدع الإنسان من نفسه وأخذ على عاتقه حفظ الأربع وعشرين حرفا من الإهمال، عبر معجزة اللانهاية المثبتة في بعض لغاته الخاصة، في تناظر معناها وفعلها وانعكاسها إلى حد انتقالها إلى ما فوق الطبيعي الذي هو البيت الشعري، فإن هذا الإنسان والمتحضر الفردوسي سيمتلك بالإضافة إلى المزايا عقيدة وإصقاعا في نفس الوقت.

كما سيمتلك على الخصوص المادة الضرورية لكل إبداع : إشعاعا وفصلا ولغة مكونة حقا للعناصر الحساسة- البسيطة والبدائية- التي على الشاعر أن يمرر عبرها بالضرورة حلمه. ونضيف أن هذا الحلم يعضد بعقيدته كذلك الوقائع التي تظهر له للوهلة الأولى جد أجنبية : ولا يعد هذا الشكل حساسا، بل تجريديا ومعقولا. ويمكن أن توجد حلمية فكرة التراضي ليس في ما اعتقده بعض الشعراء، لأن العدو يولد من التخيل : لتمثيله فيما بعد الانتهاء أو القناع. ويعيش المفهوم ذاته فينا، مادام له معنى بالنسبة لنا نحن الذين نفكر فيه أولا، ولا تحول عالميته بين ارتباطه خاصة بالواقع الأكثر قربا منا، وقبوله للاقتباس.

ويمتلك المفهوم، عبر الموضوعية والضوء، كما كتب ذلك هنري ميشو (Hinri Michaux) : " ظهرا وقالبا وموقفا. إنه يمتلك بإيجاز طريقة كينونة، وبذلك نعرف نفس الشاعر المختص من اكتشافاته السوداوية.

ويضيف ميشو قائلا : " فالفكرة هي نزوع جمالي مجامل..."، فهي تدخل إذن في تواطؤ مع مزاجنا الأكثر سرية، الشيء الذي يمنحها فيزيولوجية.

ولم تستغرقنا مع مالارمي الإيديولوجية نفسها، والتي نجد أنها متناقضة وغير واضحة بالنسبة للحركة التي تبلغ بها البشرة والدم والحلمية إلى الإبداعات العقلية.

ويحقق العقل استمرارية وازدهار أحلك تجربة، وهذا ما تتفق على الاعتراف به اليوم أغلب العلوم الإنسانية. لتجذر كل نظام في معيش شخصي، واستقاء إرادة النظام لمنبعها من نزوعها العميق، (وهذه حالة مالارمي بالضبط)، وهو ما يسمح لنا باعتبار النظريات الأكثر تجريدية

عند شاعر ما بمثابة إشعار غير معلن عنها، تكشف عن " العمق" و" الشكل"، و" الفلسفة"، و" الأسلوب"، كما لو كانت تصدر عن نفس الفطرة، وكمبررات لنفس أنواع الفهم.

ويفضل مالارمي نظام هاته الأبحاث، لإعراضه دائما عن عرض إيديولوجيته مفهوميا، وتركها تزهر فيه وأمامنا عبر الوجوه والصور. ولا تفترق بذلك الفكرة عن قاعدة حلمها : وتبقى بالنسبة له موسيقية، و" عذبة"، و" ضاحكة"، و"متشامخة"، وشفافة وغضة في نفس الوقت.

ويجد الإقبال على عمل مالارمي من الوجهة المادية، المتفتحة تحت النظر، تكليلا لمجهوده المبذول، باقتحام العمل، والاستكناه المرحلي للميزتين الأساسيتين في أمهات الأعمال، ألا وهما : الانسجام والبساطة.

فلا وجود هنا للطارئ هنا ولا للحشو، كما هو عليه الأمر في الكثير من الأعمال الثانوية، ولا وجود لتناقض لا يمكنه اختزال مجهود فهم سابق. وقليلة هي تلك المكتشفيات التي لا تدفعها نزاهة التخيل إلى خلاصاتها الأخيرة.

من ثم، يمكننا أن نطبق على هذا الشعر، بطبيعته الشبكية الشكل أساسا، والتي يحكمها تخل مهووس بالعلاقات والبنى، والوصف المرهف الذي قدمه مالارمي الينا، عن هذا الواقع العنكبوتي : فاللغة ذاتها، " وبعيدا عن صدفة تشكلها تتكون بالضبط كعمل عجيب للتطريز والدانتيلا : فلا يفتقد الخيط الواحد للفكرة، وإذا اختفى، فلكي يعود للظهور متوحدا بخيط آخر فيما بعد. إذ يتجمع كل شيء في رسم معقد أو بسيط ومثالي. لتحتفظ به الذاكرة إلى الأبد. إنها إذن فطرة الانسجام التي تكمن في ذواتنا فتية أو كبرى".

وهكذا يضمن تكرار الحوافز ذاته، وخشونة المادة الحساسة دقة النمو الموضوعاتي بكل تعقد تشابكاته أو تعديلاته.

ويتابع مالارمي، بهذا العمل الذي يظل غير تام، والذي يمكن الاعتقاد في ظرفيته، خط سير مرسوم من حد إلى آخر وبحكم منطق مدهش. إذ لم يكسر الموت ذاته هذا المنحى الصافي :

فكل شيء يمضي بالنسبة لنا كما لو أن الفراغ النهائي الذي يصل إليه هذا الإنجاز والإخفاق الظاهر الذي يختمه قد حمل إليه بطريقة غير مرجوة ومفارقة : البعد الوحيد الذي يمكنه من خلاله الانتهاء حقا.

ولعل هذا، ربما، هو ما يصنع المنطق القوي في نفس الوقت: خاصة وأنه ينطبق على إنسان يعترف أكثر من أي شخص آخر بالقوى المسيطرة للصدفة بداخله وخارجه. بيد أن مالارمي، كما نعلم، يستعمل كل قواه لاختزال هذا الاحتمال مادام يكتب بالضبط ليتغلب على ذلك "كلمة فكلمة".

ونعتقد بدورنا أن في إمكان النقد أن يجعل من اهتمامه التغلب خطوة فخطوة على الفوضى الظاهرة للعمل. إلا أنه قد يصل إلى ذلك بإرجاعها إلى فوضى أخرى: في الحياة التي يعقبها العمل. فأين يوجد الكاتب حقا، وفي أوفر حقيقته إذا لم يوجد في المجموع الملموس لكتبه؟ ففيه يتذوق ويبدع، وفيه يتوجب البحث عنه بادئ ذي بدء.

ويمكن للناقد، بكل إعجاب وخشوع، وبفضل الإنجاز المستمر للتعاطف الداخلي الذي يطلق عليه الإنجليز (empathie)، استهداف الإثارة في العمل وفي الحياة، وفي مركب العمل- الحياة، لإبراز غاية وحيدة وهذه الوحدة التي تبهر الحوادث البيوغرافية أو الضغوط الخارجية للتاريخ في الغالب، تعد وحدة كيفية قبل كل شيء، فهي تعادل هوية الإبداعات في مواجهة الأشياء والناس.

لننصت هنا، ومرة أخرى إلى درس مالارمي وهو يتكلم عن فيير (Villiers)، صديقه القديم، إذ يحلو له الاعتراف بمشابهته الدائمة له، عبر الحركات المتنوعة، والأقل مقارنة فيما يظهر بحياته: "إنها دروس ومناقشات يكرس من خلالها لهذه الملاحقة السوداوية، لنفس الذكاء العنيف والأميري، بدل البحث عن الفكرة ذاتها، والخاصة بتنظيم الشاعر الفاخر، الذي يظل واحدا... حيث تصبح الفطرة عند الكائن أصيلة، وتظل غير موزعة، ولا مزدوجة، كمصدر عفيف وكفاءات".

ويختم مالارمي قائلا : " إنه نفس الشيء في كل مكان، ذاك الذي يظل واحدا على الإسفلت وفي عريه...".

ولا نرجع بهذا التشابه اليوم إلى " التنظيم" العبقري فقط، ولكننا نتعرف عليه في أية تجربة إنسانية. فمن حظ النقد إذن أن يلم من الدخل، وكما في حالة الولادة بالعلامات، ويستخلص الخواص، أو عقلية كل عالم أدبي كبير إذا شئنا

فلا بداية إلا خارج صدف الظهور والإلهام، لامتلاك كل عمل مهم لأسلوبه الخاص به، وتأكيد موقف فردي يترجم طريقة وحيدة للوجود وللقول. أفلا يقر الإنسان بكائنه إلا عبر اقتناص هذا الكائن ؟ إن هذه الخطوة التي لا تحاكي أمهات الأعمال هي التي يجهد الناقد نفسه لإنتاجها في ذاته : فهو ينصت إلى الموسيقى، ويهدهد النسيج، ويتبنى سرعة الإيقاع. مادامت المقاربة المحسوسة أكثر تقوده إلى انخراط داخلي، وأحسن من كل هذا يسمح تواطؤه المزاجي مع ميزة العمل باستعادة الإشراف المؤقت على النظام واستبطان القانون له.

وتثير هذه الخطوات بعض المشاكل التقنية والمنهجية التي تقتضي تدقيق معطياتها بسرعة : أولى هذه المشاكل المفهوم الموضوعاتي ذاته، والذي يتأسس عليه عملنا بكامله. فماهو هذا الموضوعاتي إذن ؟ لا وجود لما هو أكثر انفلاتا وإبهاما منه... فكيف يثبت محيطه ؟ وكيف نستخلص جوهره ؟ لنستدعي مرة أخرى أقوال مالارمي الذي يحدد في (الكلمات الإنجليزية)، وانطلاقا من موضوع لساني مفهوم الموضوعاتي في ربطه بموضوعاتي الجذر : " فما هو الجذر؟ إنه تجميع حروف وصوامت تبين في الغالب العديد من كلمات لغة مشرحة، تختزل إلى عظمها وفي جزها، وانتزاعها من حياتها العادية، بغاية التعرف فيها على قرابة سرية، نحصل من خلالها على موضوعاتي أكثر إيجازا، وأكثر دوارا".

ويمكننا إذن تبني هذا التعريف بتطبيقه على حقول أخرى غير الحقول الفيلولوجية: ويصبح الموضوعاتي بذلك المبدأ الملموس للتنظيم، وخطاطة أو موضوعا ثابتا ينزع إلى أن يتكون وينتشر حوله عالم، يكون أساسه هذه " القرابة السرية" التي يتكلم عنها مالارمي، وهذه الهوية الخفية التي يتعلق الأمر باستخراجها من مغلقاتها الأكثر تنوعا. ويتم اكتشاف الموضوعاتية في

أكثر الحالات الاعتيادية، من خلال مقياس التكرار : فالموضوعاتية الكبرى لعمل ما، تلك التي تكون المعمار الخفي، والتي عليها تقديم مفتاح انتظامها، هي تلك الموضوعاتية التي توجد مغلقة في الغالب، والتي يعثر عليها حسب ترددها الظاهر استثنائيا. فالترداد هنا كما في غيره يشير إلى الهوس. من هنا، نجدنا منقادين إلى البحث عن الكلمات- المفاتيح، والصور المفصلة، والموضوعات الموضوعاتية. وبإيجاز فنحن ننخرط في دراسته ترددات إحصائية، على غرار تلك التي قام بها في فرنسا بيير كيرو (Pierre Guiraud).

وعلى الرغم من أهميتها القارة، فإن هذه الدراسات لن تستطيع، فيما نعتقد، أن تقودنا إلى حقائق نهائية. لأن الموضوعاتي يتجاوز الكلمة غالبا : فالخطاطة المالارمية الهوسية هي تلك التي تفجر الوحدة، وتفتتها، ثم تجمعها في وحدة جديدة، ولا وجود لكلمة فرنسية تقدر لوحدها على ضم تعقد المعنى هذا...

وتبرز صعوبة أخرى : فتكوين معجم للترداد هو افتراض لثبات دلالة الكلمات من مثال إلى آخر، إلا أن هذا المعنى يتنوع في الحقيقة، ويتعدل من تلقاء ذاته في نفس الآن، حسب أفق المعاني التي تحيط به وتعضده وتجعله موجودا. فللغات كما نعرف الآن هي وقائع تشكل، إذ أن العنصر فيها أقل أهمية من البعد الذي يفصله عن باقي العناصر الأخرى التي تترابط في أشكال مستقلة بفضل هذه الاختلافات الكيفية أو المستوياتية.

وتعد تعريفات الموضوعاتية نسبية، ولا توجد لها دلالات إلا بطريقة كلية ومتعددة العناصر... مما لا يمنع من إنجاز فهرس هش. وليس باستطاعة الدراسة الرياضية ولا الجرد الشامل للتيمات، تقديم مجمل عن مقاصدها وغناها، خاصة وأنها تترك المظاهر الأصلية لأنظمتها جانبا.

وتضطرنا اختلافات المعنى وتنوعه ومستواه، ونقصد تجذره القوي أو الضعيف في التجربة، وحقيقة إيقاعيته الكبرى أو الصغرى، يضطرنا إلى العودة إلى معرفة كيفية ومفصلة يحكم فيها على كل حالة في معزل عن الأخرى حسب استحقاقها. ويكون على الأمثلة المحصلة والمختلفة أن تحلل بدقة، وبطريقة تسمح لنا بمعرفة الحضور المركزي للموضوعاتي، وكذلك

بتقدير قيمته، وتقييم الفارق الخاص الذي يحمله محيطه إليه. من هنا، تقحمنا صبر القراءة ودقتها في عمق الرؤية والتخيل. وليس مقياس الترداد وحده هو ما يسمح باستخلاص الموضوعاتية المهيمنة على العمل، لأن الترداد لا يمتلك دائما القيمة الدالة؛ أو أنه لا يدل دائما على الأساسي.

إن الأهم، ربما، هو القيمة الاستراتيجية الموضوعاتية، أو ميزتها الطوبولوجية إذا شئنا. وتموضع الخطاطات الكبرى حياتها في نقاط حساسة حقا، تلك التي يطلق عليها مالارمي " نقاط تقاطع" الفضاء الداخلي القادرة على إدخال نفس القواعد المنظمة في حقول جد فارغة للمعيش.

وهكذا نجد عند مالارمي مثلا صورة أساسية للعراء الذي يهيمن على الجانب العشقي، إلا أنها تمتد كذلك إلى ميادين التفكير الأكثر صفاء وإلى الحلمية الجمالية والميتافيزيقية. ويجري هذا على الوجوه الأساسية لموضوعاتية النبض والبزوغ... ولتمييز هذه الموضوعاتية، يكفي وضع الواحدة فوق الأخرى بمختلف طبقات التجربة، وإثبات جغرافيتها المقارنة، والنظر في الأخير إلى كيفية تواصلها لتكوين تجربة ما.

ويظهر الموضوعاتي، كعنصر انتقالي، يسمح لنا بقطع الفضاء الداخلي للعمل في اتجاهات مختلفة، أو بالأحرى، كعنصر-ترابط يتكون بفضله الحجم الدال للموضوعاتي. وبذلك تعود بنا الموضوعاتية إلى السيبرنيتيكية وإلى النسقية في نفس الوقت.

وتنزع الموضوعاتية داخل هذا النظام النشيط إلى الانتظام، كما هو شأن كل البنيات الحية : إذ ترتب في مجموعات لينة، يهيمن عليها قانون التشاكل والبحث عن أحسن توازن ممكن. وقد تولد مفهوم التوازن هذا في العلوم الفيزيائية، وبينت أهميته البالغة عند ستراوس (C. Lévi-Stauss)، وجان بياجي (J. Piaget) سوسيولوجيا وسيكولوجيا. ويظهر لنا استعماله بشكل مثمر في فهم مجالات التخيل. كما يمكننا أن نرى فيه ترتيبا للموضوعاتية في شكل أزواج متضادة أو بطريقة معقدة في أنظمة متعددة وبديلة.

ويظهر لنا مالارمي، مثلا، في حلمية الفكرة موزعا بين رغبة الانفتاح (الفكرة المتفجرة، والمتبخرة في اقتراح أو في صمت) ورغبة الانغلاق (الفكرة الموجزة، والمختصرة إلى محيط أو تعريف).

ويمثل المتعلق والمنفتح، والتام والمنفلت، والمباشر والضمني، أزواجا فكرية نعتقد في استخلاص حضورها، من خلال طبقات عديدة من التجربة المالارمية. المهم إذن هو إدراك كيفية حل هذا التضاد، وكيف تخف شدته في مفاهيم تركيبية جديدة، أو في أشكال محسوسة، إذ يتحقق التوازن المرضي، وينتهي التعارض بين المنغلق والمنفتح، بظهور بعض الوجوه المفيدة التي تجد بداخلها رغبة التضاد إرضاءها على التوالي أو بالتناوب : مثال المروحة والكتاب والراقصة... وهكذا يحالف الجوهر توفيقه، في إيجازه وتبخره معا، في نفس الوقت، من خلال ظاهرة تركيبية : هي الموسيقى.

ويقوم التوازن في أحيان أخرى على طريقة جردية : تتداخل فيها ألعاب القوى بعضها في بعض، وتصل فيها الدفعة الشاملة إلى غبطة " المفاجأة".

هكذا يتصور مالارمي إذن الواقع الداخلي للقصيدة والمعمار المثالي للموضوعات التي على القصيدة أن تعيد تنظيمها فيها: من مغارة، وجوهرة، وخيوط عنكبوتية، وتورد، وبرج غواصة، ومحارة، وكثير من الصور الأخرى، التي تترجم رغبة موضعة علائق كلية للطبيعة مع ذاتها، وفي توازن كامل للأشياء. يعد فيه حلم الروح مفتاح قبة هذا المعمار: فهو مركز مطلق يتواصل عبره كل شيء ويعوض ويحيد- من الحياد- ويضيف مالارمي: " ويتلاغي"- من الإلغاء- ويقترح علينا موضوعاتي مالارمي نفسه الوسائل التقنية لتوضيحه الخاص: ورؤية كيف تصل النزاعات العميقة إلى تجاوز صراعها عبر توازنات حظوظ. هذا ماحاولنا القيام به، ولم يكن علينا لإنجاز ذلك إلا أن نستعيد- قراءة أجمل القصائد الشعرية التي يدشن عبرها هذا التوازن بتلقائية ودون مجهود : فالسعادة الشعرية- وما نطلق عليه " سعادة التعبير"- ليست شيئا آخر، بدون شك، سوى هذا الانعكاس لسعادة معيشة ولحالة تصل فيها الرغبات الأكثر تعارضا للكائن إلى ترضيتها، بل وتكلم الواحدة الأخرى في انسجام مكون من روابط واندفاع وتمازج.

فهل علينا أن نتطرق وتحت زاوية أخرى إلى الواقع السيكولوجي الموضوعاتي؟

يمكننا الإلمام به من خلال واقع إنتاج آخر للوظيفة التخيلية: للرمز. ففي دراسة حديثة مخصصة لعمل م. الياد (M. Eliade) يحلل بول ريكور (P. Ricoeur) بطريقة رائعة مختلف أنماط الفهم التي نحصل في مواجهتها على عالم رمزي : من ثم تنطبق ملاحظاته بدون تغيير كبير على فينومينولوجية الموضوعاتي، لأن الموضوعاتي " يدفع إلى التفكير"، ويعد فهمه " نشرا لمختلف تكافؤ عناصره : كأن نرى مثلا كيف يمكن لحلمية مالارمي عن الأبيض أن تتجسد تارة في سعادة العذراء، وتارة في ألم الحاجز والبرودة، وتارة في سعادة انفتاح وحرية وضمنية تطرح مختلف علائق وفوارق هذا المعنى.

ويمكننا كذلك، وكما يريد ذلك ريكور فهم الموضوعاتية بواسطة موضوعاتية أخرى، في تقدم من القريب إلى الأقرب، حسب " قانون التماثل الدولي"، إلى كل الموضوعاتية المرتبطة بها برابطة قرابة : فنعبر مثلا من اللازوردية إلى الزجاجية، ومن الورق الأبيض إلى الجامد، فالقمة الثلجية، فالعنق الطويل، فالجناح، فالسقف، دون أن ننسى التشعبات الجانبية، التي تتحملها كل لحظة تنامي (من الجامد إلى الماء الدائب، إلى النظرة الزرقاء، إلى الاستحمام الهيامي، ومن الورق الأبيض إلى الأسود الذي يغلفه ويقسمه، ومن السقف إلى القبر، ومن الكاهن إلى الكائن الخرافي، وإلى آلة طرب المندور) (Mandore).

ويمكننا أن نبين في الأخير كيف أن نفس الموضوعاتي " يوحد عديدا من مستويات التجربة والتمثيلية : الخارج والداخل، الحيوي والتزايدي".

فالصورة المالارمية للطي، مثلا، تسمح لنا بإلحاق الهيامي بالحساس، ثم بالتأملي والميتافيزيقي والأدبي : فالطي هو في نفس الوقت جنس، ووريقة، ومرآة وكتاب وقبر وكل الوقائع التي تجمعها قرابة ما في حلم خاص جدا.

ألا يكون الفهم الذي يمارس على الموضوعاتي خاطئا في تثبيت موضوعه في نقطة محددة ؟ وربما كانت جد محتملة في تاريخها ؟ فالشاعر لا يبدع موضوعاتية حلمه في الحقيقة : لوجود هذه الموضوعاتية خارجه وقبله في الخيال التقليدي للناس، وفي خيال الشعراء الذي سبقوه.

فمن السهل إذن تبيان علاقة التخيل المالارمي للماء المطهر (الفضاء الصافي، وحمام الوله، والنبع)، الذي نغوص فيه، لنخرج عذريين " مبللين" بعلاقة مع بعض الميثات الكبرى في الغوص المائي والتعميد أو الإخصاب، والتي وصفها لنا إلياد (M.Eliade) أو تبيان هذا التخيل من مستوى آخر. فبدون بانفي (Banville)، وهيجو (Hugo)، وبودلير (Baudelaire)، ما كان لمالارمي أبدا أن يكتشف شعريته... فكيف يمكن أن نحمله هذه المسؤولية ؟

ويمكن أن نرد على هذه الاعتراضات بإمكانية دراسته الموضوعاتية أو للصورة خارج العمل الخاص، وفي حد ذاتها. إذ بإمكاننا مثلا أن نتتبع من كاتب إلى آخر النضج التاريخي كما برهن عليه دوري (M.J.Durry)، وبارير(J.B.Barrere).

ويمكننا أن نكتشف فيها، كما قام بذلك الياد والميثولوجيون عن أنماط كل تخيل، والأسس العالمية للديانات والخرافات، أو نعطي مع باشلار (G. Bachelard) فهرسا موضوعيا للمركبات التخيلية الأساسية التي تحكم عبرها اللغة الشعرية بالموضوع، في إبداع وتعبير عن نفسها.

كما نحاول مع بارث (R. Barthes) إنجاز نوع من التحليل النفسي الاجتماعي للموضوعاتية. ويمكننا أن نجمع مع جيلبر ديران (G.Durand) المعطيات الأكثر تنوعا، والصادرة عن التأملوجية، والشعر والبيولوجية والسوسيولوجية أو تاريخ الديانات، لرسم أركيولوجية عامة للتخيل.

تغطي كل هذه الدراسات، وهي في قمة نموها ميادين جد خاصة لا تنطبق على حقلنا الخاص، إلا أن المشكل بالنسبة لنا لم يكن هو حقا معرفة كيف، أو بأية قناة ميثية، واجتماعية أو تاريخية تلقى مالارمي هذه الصور، ولا عن أي معنى كانت تشتمل عليه هذه الصور قبل أن يستغلها مالارمي لحسابه الخاص : لأن هذا لاستغلال هو وحده ما يهمنا.

لقد بحثنا فقط عن استخلاص الدلالة التي تكتسيها هذه الموضوعاتية بالنسبة لمالارمي ذاته، وكذلك القيمة الخاصة التي لحقتها عنده في انتظام بعضها ببعض. وبإبعاد بعض الاستثناءات

الخاصة ربما برامبو (Rimbaud)، والتي لم يفهمها مالارمي... فإن أصالة وعمق التجربة لا يستمدان من مضمونها الخاص أكثر ما يستمدان من تنظيم المضمون.

فحلمنا بطيران طير للدلالة على فعل شاعري، لا يمتلك شيئا في حد ذاته على الأصيل. فتخيلنا للسماء كسقف نصطدم به لا يقتضي إبداعا لنشاط خاص. ولكن إذا كسر الطير زجاجا، وإذا كان الزجاج قبرا أو سقفا أو صفحة، فسنقف على عالم مالارمي وعليه وحده، خاصة إذ ما تساقط ريش الطائر وتسبب في اهتزاز أوتار القيتارة، لكي يتحول إلى ورود مورقات، وإلى نجوم متساقطة، أو رغوة. حيث يمزق الطائر رغوة الشفافية الجوية، وهو يتمزق فيها، وإلى تفجر هذه الشفافية لتصبح نشيدا لطائر الماء، وإلى ألف نقيطة ماء، تتحرك بدورها ضمن مسقط ماء، وإلى ورود يانعة، وإلى تفجر ماس أو نجوم، وإلى لعبة نرد.

ويميز التوالد التخيلي للعلاقات خصوصية الإبداع، كطابع خاص، وهو ما حاولنا إثبات فروقه. لهذا كان علينا أن ننغمس دفعة واحدة في الشبكات التخييلية، وأن نختار التبني الداخلي للمنظورات. مما يقود إلى وضع للخارج مابين قوسين مؤقتا، إذ يمكن التطرق إلى كل موضوع من الخارج وعبر أفقه، أو من الداخل عبر بنيته. ويؤكد لنا مالارمي نفسه ذلك : " ألا يظهر من الوهلة الأولى أنه لإدراك اصطلاح واحتضانه في مجموع، علينا أن نتعرف على تلك الاصطلاحات الموجودة، وتلك التي وجدت، ومعالجتها من الداخل، في مقارنة بين أجزائها، مما يقود إلى إيجاد ترتيب منطقي".

ويقود الجزء الثاني مالارمي، في الكلمات الإنجليزية(Les Mots anglais)، وهو ما اخترنا نحن كذلك تبنيه إلى التنقيب عن عالمه التخيلي. ويمكن لهذه الملاحظات أن تقود إلى مسألة أخرى : فقد يقال لنا بأننا أهملنا ما يحيط بالعمل، وهل يحترم هذا العمل ذاته صورته في تحليلنا للمظهر الخارجي ؟ ذاك الذي يمنحنا نفسه من خلاله. ألا يقحم في ذلك وجهه الأكثر قرابة ؟ ألا يتنكر إلى واقعه كعمل فني ؟

ومن الأكيد أن كل قراءة عميقة تختار نقط ازدهارها التي لا تتطابق بالضرورة مع النتوءات الخارجية للقصيدة، ويمكن أن تظهر مهمولة ومكسرة ربما. من ثم، تتحطم البنية الشكلية

للعمل، وهو تحطم علينا أن نأسف له، حتى ولو أنه لا يمارس إلا لصالح العمل الذي يسمح لنا بالإلمام ببنيته الداخلية... ومخاطرة هذه المؤاخذة تكمن في إمكانية توجيهها إلينا من طرف النقد الأنجلوساكسوني الذي يهتم قبل كل شيء، وكما نعرف ذلك، بالواقع المعماري والموضوعي للأعمال المعزولة. وتظهر أهمية هذا الاعتراض خاصة في طرحه لصعوبة عملية الفهم العميقة : فالنظام الظاهر ليس هو النظام الحقيقي، كما أن الكشف عن الحقيقة يثير انقلابا في المظاهر.

لقد أدرك مالارمي المشكل بشكل جيد. فالعثور على الجذر كما يقول لنا، هو : "تبيان لعديد من كلمات لغة ما بتشريحها واختزالها إلى عظمها، وإلى أوتارها، وردها إلى حياتها العادية، إذا أردنا أن نعرف القرابة السرية فيما بينها". ولا وجود لأية بنية قرابة دون هذا التشريح وهذا الإرجاع إلى الحياة العادية، أي لا وجود لبنية داخلية للصوت. علينا إعادة إنتاج نفس الظاهرة، في القصيدة نفسها.

يتوجب على الكلمات، إذا ساء فهمها شاعريا أن تمجد "بوجود عديدة معروفة، والأكثر ندرة، إذ تقوم روحيا، كمركز مفاجآت اهتزازية، تدرك في استقلال عن التتابع العادي، المتساقط على جانب المغارة". ويجمع هذا الفهم الذي لا ينزلق أبدا فوق المسار العادي للجملة بعض العناصر ليربطها بفهم ثاني (يعد فضائيا هنا، وتوحيديا ومعماريا، كما تشير إلى ذلك صورة المغارة)، فهو حدس كذلك بالبنية : التي تستكمل في الواقع النظام الشعري للقصيدة، بعيدا عن تحطيمه.

ونجد نفس الشيء ربما بالنسبة للفعل النقدي : إذ يغرق الشكل المنعزل- السونيت والرباعي، والثنائي وقصيدة النثر عند مالارمي- أولا في شكل من الاستمرارية الدالة على عمل مالارمي، إلا أن هذا الابتلاع يسمح في نهاية المطاف بفهم وتبرير الشكل الذي يظهر أنه يحطمها، في اكتشاف داخلي للضرورة، وعلى مستويات أخرى للمعيش.

سنلم في فصلنا الأخير بالكلمة والجملة والإيقاع والبيت والسونيت، والنحو، وقصيدة النثر، والكتاب، وإجمالا سنلم بكل أدوات التعبير المالارمية كما وصفها شيرير (J.Scherer)، ونحاول تبيان كيف يكون الاصطلاح الطبيعي عند مالارمي ذاته مصدر كل فيزيقية أحلامه.

وترتبط شعرية القافية الغنية هنا، بهوس ثنائية وحلم جسدي يرضي الرغبة المبهمة، إذ يتأسس ادعاء البيت الشعري على الرغبة العميقة التركيب التي تعيد الإبداع الاصطناعي إلى الأصيل الذي ينجز في اللغة شروط معرفة فردوسية، لتفسخ الكلمة وتعدلها حسب حصافة صوتية مرهفة، تبلغ منتهى قوة تألقها. ففي حلم القصيدة يتكون نوع من الماس الرنان، ومغارة تستقبل ذاتها، على أهبة لتحويل "مفاجأتها" إلى مرمى لهب ومعنى.

وهكذا نعثر على كل تحول ملموس للقصيدة ونؤوله. فإذا كان الأسلوب هو الرجل حقا... لنقل بأن الأسلوب هو مالا يتوقف الرجل عن النزوع إليه بطريقة غير واضحة، لأنه ينظم ويصنع نفسه، عبر وساطة وعي تجربته، في إبداع واكتشاف لصوته الحقيقي. من هنا تأتي ضرورة التعرف على الجغرافية والمنحدرات والنتوءات والمنعطفات المفضلة في حالتها المزدوجة بالواقع والمثال : ولا تقل حلمية الأسلوب والتأمل الطوباوي لبعض الصور أهمية هنا عن البلاغة الفعلية والأسلوب الواقعي.

وتدير هذه الخطوات النقدية في منطلقها ظهرها للأشكال لتبلغ في نهاية المطاف إلى هاته الأشكال، بل تؤسسها كذلك وتعطيها مقاما جديدا بإدماجها في خط مشروع إنساني لاعتمادها على موضوعات وحيدة ينجز المشروع من خلالها امتلاءه.

ج. بيير ريشار

هذه مجموعة دراسات حول الشعر المعاصر، وهي لا تكون بانوارما، ولا ترسم خطوط التفضيل: بل هي أعمال لبعض أهم شعراء اليوم، باستثناء معالجة ميشو (Michaux)، وجوف (Jouve)، وبروتون (Breton).

إلى أي شيء ترجع وحدة هؤلاء الشعراء إذن؟ إنها تعود بدون شك إلى مساواتها في النظرة إلى أشعارها: إذ يتم الإلمام بكل هؤلاء الشعراء على مستوى الاحتكاك الأصيل بالأشياء. وقد أردت أن أكتشف في كل واحد منهم عناصر بدائية تقدمها الحساسية أو الحلمية (وهذه الحساسيات "المماثلة") كما يقول ميشيل فوكو (M.Foucaut) عنها، ترتبط الواحدة فيها بالأخرى، من خلال المنظور الجماعي لمشروع ما والبحث عن كائن معين.

هكذا تتكون أمامي الكثير من العوالم التخيلية: بمعمارها الداخلي الذي يتولد عن المعالم ويعود إلى العالم، باحثات عن تكوينه، أو إعادة-تكوينه في فضاء حساسية، ونشأة كونية صغرى وخاصة، بيد أن في إمكانها أن تخدمنا، من خلال انسجامها الخاص، في إيجاد كل المفاتيح ووساطتها بيننا والواقع.

يتوجب إذن التعامل مع هذه الدراسات كاستكناهات بسيطة للأرضية: وقراءات، أي مسيرات شخصية تستهدف استخلاص بعض البنيات والكشف المتنامي للمعنى. ويمر المعنى عند أغلب الشعراء المدروسين هنا عبر اختبار، مع عديد من اختلافات اللهجة أو التوتر بالطبع، ويظهر أن المعيش يدخل في تناقض مع نفسه في فترة ما. أليست التجربة العامة للشعر المعاصر، هي تجربة لثنائية الاندهاش والصراع؟

ففي تقدم البحث، تبرز ثنائية التناقضات الملموسة: القريبة والبعيدة، المؤقتة والدائمة، المفتوحة أو المغلوقة، المنتشرة والمنطوية، السطحية والعميقة، المتسترة والمستمرة، الكثيفة والشفافة، الحالكة والمشعة، وتستطيل اللائحة إلى مالا نهاية.

ويتسبب الحفر وتأسيس المشهد، خلف هذه التعارضات، في مواجهة أكثر راديكالية: لما هو موجود ولماهو غير موجود. لأننا نكتشف في حقل المحسوس عاجلا أو آجلا الحاجز أو الكسر عند شاعر اليوم، لعبور الحلمية إلى الموت والحد والتجزئة والغياب، وشفرة الكائن المنعزل والمنفتح في نفس الوقت. من هنا يعزى الانعزال نفسه وبشكل حاد إلى تساؤلنا، ويعيش الشعر مباشرة هذا البعد (وهذا الاختلاف). ويستشعر التناقض عبر المواد والأشكال، والميزات والألوان والحركات، في مساءلة ودفع لها إلى النهاية- فهو يستهلك ويخنق نفسه أحيانا- لأجل رؤية إلى أي حد ستنجح هذه الحركة. إلا أن بعد الكائن هنا يحاول أن يختزل، من خلال تكوين نوع من التساكن الملموس للتنافرات أحيانا، وإيجاد خطاطات تجميعات وخلط وتنظيم وإبهام وتحويل، أو عبر فعل تجاوز إبداعي وتركيبي. وقد يحدث كذلك أن يختار الاحتفاظ بالبعد، والمغالاة في التوتر، جاعلا من عجزه على تحطيمه مصدر اكتشاف للغة ربما. ونتذكر هنا كلام هولدرلين (Holderlin): "إن خطأ الإله هو مصدرنا". وهو خطأ يسمح على عكس ذلك بقيام " حرب الحب" بينهما. كما أننا نستدعي هنا التعريف الغريب الذي يعطيه بيك دولاميراندول (Pic de la Mirandole)، عن فن الكتابة، والذي يقارن فيه الأدب بسلم، قائلا إننا من على سطحه "ننزل تارة ممزقين الوحدة بقوة جبارة، موزعين إياها إلى أجزاء عديدة، كما هو شأن جسد أوزيريس (Osiris)، وتارة نصعد بقوة فيبس (Phébus)، الذي يجمع هذه الأجزاء وأطراف أوزيريس في ظل وحدة جديدة".

فالشعر المعاصر إذن هو سلم أوزيريس، إلا أنه يحطم هذه الثنائية: التي تجمع في فعل واحد تارة، أي فعل الكتابة، وحركة الاندفاع الموزع، وفعل التجميع المنبثق تارة، إذ لا يميز دوار هذا الشعر بين فيبس وأوزيريس.

إنها مفارقة جدلية، أو مجرد موازنة، نفهم معها أن الشعر المعاصر يبحث عن إبداع المعنى في تصاعد عنيف. وأحيانا في تراجيدية للامعنى. فكل شيء يتجه إلى فعل الانقلاب: من هنا، فإننا نجد اللاشيء الخصب عند سان جون بيريس (Saint John Perse)، والبرق المستمر لروني شار (R.Char)، والظل المشع عند اليار (Eluard)، والنار المبدعة لبونفوا (Yves Bonnefoy)، والحرارة الفارغة لأندري دي بوشي (A.du Bouchet)، والحد غير المحدود لفيليب جاكولي (philippe jaccollet) والخراب المنبثق لجاك ديبان (Jacques Dupin)، واللا، التي تطرد تخيلنا إلى النعم، حتى وهي تستمر في النطق داخلها كاحتياط ونفي، ونفي مؤسس. إذ يصبح الأبعاد تقريبا للبعيد نفسه. والفراغ انفتاحا على شيء ما، أو على هذه الأرض بالأحرى. ويسمح أساس الأشياء هذا، لكل شيء أن يكون، وأن يكون في البعد الذي يفرقه عن أساسه، حيث يصبح الأقصى مدخلا للالق أو لنقل إذا شئنا باختلافات المنظورات والسجل والإيقاع، لوجود عوالم سهلة كتلك التي نجد عند بونج (ponge) أو اليار (Eluard)، وأخرى معاقة ومشوشة كتلك التي نصادف عند ريفيردي (Reverdy)، وبونفوا (Bonnefoy)، ودي بوشي (Du Bouchet)، وعوالم مرتاحة كما عند شيهادي (Schéhadé)، وأخرى هوائية وخفيفة كما عند جاكوتي (Jacottet)- وهو اختلاف ينميه الشعر عبر كل الأعمال المدروسة هنا كإشكالية حاملة للحضور.

فكيف يتحقق هذا الحضور إذن؟ إنه يتحقق عبر التقصي التخيلي لبعض الوجوه، إذ يتكشف الكائن ويكتمل كل وجود. من هنا نجد السنبلة أو الشبكة لإليار (Eluard)، والريح لدى ريفيردي (Reverdy)، والصرخة في المنحدر العميق عند بونفوا (Bonnefoy)، والثعبان لدى شار (Char)، ونجد الجدول في العشب عند جاكوتي (Jacottet). هذه إذن أمثلة اختيرت بالصدفة من بين عديد من الأمثلة الأخرى، إلا أن أي عمل يجهد نفسه، يجدها بديهية بمجرد العثور عليها، إلا أنها ضرورية.

ونعثر على أحسن من هذا، في حلقة شبقة من النقد: يمكننا من خلالها وحدها، اكتشاف دال المشكل، أو المشكل الذي قام النقد بحله، لأن هذا المشروع لا يوجد خارج العمل، بل

يعاصره لتولده وانتهائه في الكتابة، وفي خضن تجربة ولغة ما لأن من مفارقات الأدب: هو أنه بحث، لا يعرف عماذا يبحث، أو أنه لا يعرفه إلا لكي ينساه مبكرا في الوقت الذي يجده فيه.

وتتم هذه الاكتشافات، بكل ما يجعلها هاربة منا دائما في اكتشافها عبر لقاءات: فنفس الشيء ينجح في الإعلان عن نفسه، بنفس طريقة تخيل وحساسية وفهم لغة. وما يميز الدلالة الأدبية المحضة عن باقي الدلالات هو البنيات الفعلية التي تندرج في نظام الأفقية الدالة- الذي تطلق عليه اللسانيات " التجاور"- وتدخل في علاقة انسجام مع بنيات الإدراك أو الحلمية، التي تتوفر عليها القصيدة، ونظام الأفقية المجازية لـ " الانتقائية"، المتشاكلة.

ويمنحنا هذا التشاكل المقياس الوحيد والمقبول للكيف في قصيدة أو رواية مشيرا إلى الأدب الحق بدقة، بين مختلف مستويات بحثه (ومختلف مراحل مسافاته). فهو يقيم علاقة وصدى حساس ومباشر بين الأشكال- النحوية والبلاغية والميلودية- والتعبير والصور، والموضوعاتية، أو الإيديولوجية للأعماق المعيشة، التي يعبر عنها وينجزها.

كما نجد مفارقة أخرى: تعود فيها أصالة الشعر المعاصر ربما، أو على الأقل في جزئها الأكبر إلى التضييع النهائي لهذه الدقة. ويظهر أن بعدي المعنى يدخلان في صراع الواحد ضد الآخر: إذ لا يتكون النظام السطحي للتعبير إلا عبر اضطراب، بل وإسهال أو قطيعة في الربط الموضوعاتي نفسه، لانتشار الشبكة الحساسة أو المجازية في ملحق خطاب خاص، يمدد ويحلل روابطه، ويكسر أو يشبع علاقاته.

ونضيف إلى أن هذه الشبكة الموضوعاتية تنسج وتكتشف ذاتها، عبر هذا الخطاب المتمدد فارضة نفسها على الأشياء.

هكذا نعثر على حلقة شبقية أخرى في نقد الشعر: الذي هو في حاجة إلى عدم الانسجام، حتى يكشف عن الانسجام، فلا بلوغ لسناء فيبيس (phébus) المنبثق عن اليوم الموحد للبداهة، إلا عبر ألم أوزيريس (Osiris)، الممزق والضائع في ظل اللامعنى.

ونعلم مسبقا- وهو نفس التناقض المهيمن على منطق اللغة- أنه من الخطأ التمييز بين الجمل، واستدعاء وسيط: لأن السواد هنا هو الضوء... وهل علينا هنا أن نتذكر العديد من الأمثلة الواضحة من اللف والتحويل الدال للتعبير: حيث نعثر على " احتقار" فيرلان (verlaine)، والكلمة " الهزلية والضائعة" لرامبو (Rimbaud)، و" المرآوية التحتية" لمالارمي (Mallarmie)، ثم الأبعاد السوريالية للصورة.

فماذا يتوجب على النقد أن يقوم به إذن؟ إن عليه أن يجد أولا في هذا التعبير المشوش ذاك الانسجام الموضوعاتي المؤسس له: وتلك هي الوسيلة الوحيدة فيما يظهر لي لفهم بعض الصلابة والموضوعية. وليس هذا كل شيء إذ على النقد أن يبين كيف يقيم هذا الضياع معنى، ونفس المعنى، والمعنى الذي يدفعنا إلى التفكير ربما مباشرة في الخطأ أو في فيض الكائن (الكائن هنا، والمصدر). إذ يعبر عن فجوة التناقض، من خلال الأبعاد، أو " البعد الكبير" للكلمة. فتحليل خلل التعبير. أو إذا شئنا خلل النظام الخاص للاستمرارية، والتتابع الخاص للانسجام، يصبح ربما، هو العثور في الفعل، كشيء مكيف عبر موضوعه مباشرة (على الكائن، والموت، والأصل، والبعيد) على نفس المشروع الذي يستخلص الجوهر من الاستثمار العميق.

ويكون على النقد الحقيقي والصارم أن يربط الإلمام المتميز للأبعاد، وللأبعاد المتميزة بالبحث عن الهويات والتنوعات. فمعرفة ما يقرأ بالفضاء المباشر لسلمها، وما يفرق بين أوزيريس (Osiris) وفيبيس (Phébus)، ويفرق بين أوزيريس ونفسه، تصبح مهمة جذابة بالنسبة لنا، بدل الإلمام فقط بما يجمعها.

وبالنسبة للاتجاهين الممكنين، فإن دراسة الأشكال التيمية الأكثر يسرا هي ما قمنا به في هذه المحاولة. أما الاتجاه الآخر الذي يهم الميدان الخاص للغة، فلا يتدخل إلا لماما، على سبيل التأكيد الخاص أو الخلاصة العامة جدا، والسريعة دائما، حيث تنقصنا الأدوات- من صوتيات الاقتراح وأسلوبية بنيوية- التي تسمح لنا بالكلام جديا. ومع هذا فنحن نحس جيدا بأن الدلالة الشعرية واحدة وغير قابلة للتقسيم.

وهكذا، يتولد الجمع في فعل واحد لفهم حجم المعنى والتدليل على كيفية الانفعال في قصيدة جميلة... من بروز الكلام وتعديل للصور وميل في الشعور، وعلاقة أفكار، في نفس الوقت.

ويقال الإحساس بهذا الانكفاء اهتزاز الكائن، دون أن نعلم أبدا من يجيب من؟ ولا من أية جهة انبثقت المبادرة.

ألا يعد هذا ربما طموحا خائبا بالضرورة في كل قراءة حقيقية للشعر؟ إنه طموح فوق سلم أوزيريس، ففي تقدم قراءته ينزل ويصعد، ويتوزع ويتجمع في ذاته، ويضيع ويبدع ذاته عامة، شريطة الإمساك بكل الخيوط فهل سيتحقق هذا حقا؟

ج. بيير ريشار

تعد القراءات المصغرة (Microlectures): صغريات قراءات؟ وقراءات للمصغر أي قراءتين في نفس الوقت، بدون شك. ويريد هذا العنوان الإشارة في كل الحالات إلى الدراسات السابقة عليه، ويأتي عمله كتغيير في سلمها.

وتستهدف الدراسة في العمل المقروء والمعلق عليه وحدات أقل اتساعا: كالقيمة الفردية لحافز (نجمة أبولينير (Apollinaire)، والترام أو الخوذة السيلينية (Céliniens)، والغذاء الهيزمانيان (hysmanienne)، ومكان مشهد أو صورة (الحيوانات القرنية المالارمية (Mallarméennes)، وهي تركز تفكيرنا على حورية الماء)، ونصية جزء صغير منفصل عن النص (حول هيجو، وكراك (Gracq)، وكلوديل (Claudel)، وميشلي (Michelet)، أو كذلك فعل كلمة، كلمة مفتاح كالحرب لسيلين (Céline)، واللقب (عند نيرفال (Nerval)، والاسم المزور والعنوان (عند سان جون بيرس (S.J. Perse). ولا تنتظم القراءة طبقا للمسافة ولا للإحاطة السريعة: بل تعود بالأحرى إلى إلحاح وبطء وأمنية عشوائية، تمنح ثقتها إلى تفصيل هذه الحبة النصية التي يضيق فضاء تربتها أو حلبتها كما نقول في صراع الثيران.

ولم تتغير فيما يظهر لي التربة ذاتها، وأظل مع هذا حساسا في النص بالمنطق الحسي الذي يغذي الدعوة مباشرة، بالنسبة لي، في طريقة إغرائه لجسد القارئ مقتحما به رغبة متعددة، يلبيها بمجرد دخوله في لعبة عالم ما.

وما أطلق عليه بنوع من المبالغة المشهد هو فردية الحاجز الحسي، وهذا المشهد ممكن ظهور أفضليته من خلال الإعلان عن تميزه في نتوء موضوع من الموضوعات الخاصة: من هنا يصبح المشهد مثلا نظارات سوداء للعاشق البارثي (barthien)، أو دائرية وجنة أنثوية عند بروست (Proust)، أو النار في احمرارها، عند نيرفال (Nerval)، أو العقد اللاكانية (Lacanien) التي لم تعقد أبدا، أو الانفتاح اللانهائي للجذر السارتيري.

فالمشاهد كما كتب ستاندال (Standhal) في جملة ذات نكهة لذيذة وقديمة، تشبه قوسا تهتز معه الروح، الروح أو الجسد. واحتفظ بهذا الاهتزاز عند بعض المشاهدين- القراء، تحت قوس مشهد ما (منظور، ومكتوب، ومقروء).

إنها إذن ضربة القوس بميزته التدشينية، وموسيقية اهتزازه... الذي يستمر في تكوين انفعال بالنسبة لي (أي يخرجني من ذاتي؟) إنه انفعال القراءة.

ولا يمكن لهذا الانفعال، مع ذلك، أن يعود إلى وظيفة حساسية واحدة، نظرا لقدمه، كما لا يعود كذلك إلى ما يطلق عليه نيتشه (Nietzeche) قوة (الإنسان تحت الجلد)، ولا إلى الحساسية والحلمية (بالمعنى الباشلاري (bachelard) التحديد). ويظهر لي المشهد اليوم كاستيهام: أي كإخراج، وعمل، وإنتاج رغبة ما لاواعية. فالنص الذي يكتب الاستيهام، يطالب بقراءة أخرى أكثر عمقا، وأكثر طفوا، وأكثر تحويلا ربما. هذه القراءة التي عليها أن تأخذ باعتبار فرديتها الليبيدية (Libidinale)، إذ يوجد حول كل واحد منا، وفيه، نظام أشياء خاصة به تكون ما يطلق عليه مالارمي إقامته.

ويمكن لهذا النظام أن يوصف قطعيا بتحديدات تفضيلية وتنافرية، كمساحة شخصية للمرغوب واللامرغوب فيه. ويعد التأسيس بالطبع غير واعي: إذ يعود إلى مجموع جد قديم للثوابت والترميزات التي تربط الرغبة بجزء أو بخصوصية جسد، وبمادة، وبشكل ما كذلك.

ويأتي المشروع في الغالب (حول مالارمي، وسيلين وميشلي) من قراءة ذات مستويين، إذ نصف وصف المدرك الحسي، يثنى بتعليق، يستهدف دائما وافتراضيا بالتأكيد، وبطريقة شبه تقليدية، العمل الليبيدي الخاص، أو إذا شئنا التجربة الانفعالية بكل أصواتها.

فهل تتسبب هذه الثنائية في مشكل؟ إنها تتسبب بالتأكيد في ذلك، إلا أنها أهون مما ظهرت عليه منذ سنوات، حين لم تكن وجهة النظر الفينومينولوجية لتنجح في الوعي غير المفكر فيه، عند ميرلوبونتي (Merlean Ponty) مثلا، في المواءمة بين متطلبات التحليل لقضية لاواعية تماما.

ويظهر لي المشهد من هنا، مرتبطا اليوم أكثر مما كان عليه سابقا، براديكالية تنظيمية لطابع ما. فالمشهد هو ما يرى، ويسمع، ويلمس، ويشم، ويؤكل، ويمارس، ويقتحم: فهو النهاية والبلوغ، ومكان التطبيق كذلك، أو الاكتشاف الذاتي لليبيدو معقد ومفرد.

أما بالنسبة للتحليل النفسي، أو بالأحرى التحليل النفسي في يومنا–وأفكر هنا مثلا في الأعمال المختلفة لسيرج لوكلير (Serge leclaire) في (الجسد والحرف) (Le corps et la lettre) وجان لابلانش (J. Laplanche) في (الدعم والتسامي) L'étayage et la sublimation))، وميشال دوموزان (M.de M'uzan) حول (الفضاء المندمج (l'espace fusionnel)، وكي روزلاتو (Guy Rosolato)، في كتاب (النرجسية): (le narcissisme)، وأرنوليفي (A.Levy) في عمله (الزمن الهضمي) (le temps digestif)، وبيير اكاستورياديس أولانيي (Piera Castoriadis-Aulagnier)، في كتابه (le pictogramme originaire). وسامي علي في كتاب (الفضاء المتخيل) (l'espace imaginaire). هذا دون أن نتحدث عن الأعمال القديمة، والتي ماتزال حية دائما، لميلاني كلاين (Milani klein)، وبالينت (Balint) وبينسوانجر (Binswanger)، ووينيكوت (Winnicott) خاصة، إذ يظهر لي أن هذه الأعمال قليلة الاهتمام ببداهة قضية اللاوعي ذاته، كشيء مكتسب بشكل نهائي، بقدر اهتمامها بالأسس الانفعالية، بل والبيولوجية ذات النظام الرمزي أو العالم الثانوي.

فحقل اللاوعي هو حقل الجسد كذلك، ذاك الجسد الراغب والمخاطب في صمت، والجسد في علاقته مع/أو سيطرته على أجساد أخرى. والجسد الخائض في كلام لانهائي، وفي الوهم، وخرافة الجسد المحتضن للجسد.

أليست خرافة تداخل الأجساد هاته، هي التي تحكي كذلك في الفضاء والزمن، مختلف مزايا المشهد؟

ويظهر لي أن في النص الأدبي تدابير جسدية (وتعريفات ممكنة للمهشد، تأتي تحت علامة البرنامج النيتشي (nietzschéen) للذاتية الخاصة (Ecce Home): من غذاء، ومناخ، وإعادة- خلق)، لا تخلف عن بعض العروض الليبيدية: ويتم هذا بالطبع عبر إطار ترتيب شكلي.

هذا هو على الأقل الاعتقاد الذي قادني خلال كل هاته القراءات الصغيرة: لا لأن الحرف يقود المعنى، أو اللامعنى، أو آخر المعنى، بل لأنه لا وجود لمعنى خارج الحرف ومبادرته وتولده وانتظامه ولذته الخاصة، أي لا وجود لـ: " معنى المعاني"، وللمشهد مادامت أجزاء الأشياء تطالب بانخراط الكلمات، كما لا يتوقف فرنسيس بونج (F.Ponge) عن تكرار ذلك والبرهنة عليه، وهذه حقيقة مبتذلة بالتأكيد لأن كل شيء في الأدب لغة، خاصة وأن المتعة تكتب دائما بالإحساس الأكثر احتدادا.

لقد كان علي إذن أن أنظر كيف ترتبط المكتسبات النقدية والنظرية للنص، ولنقل لنحوية ما، بمكتسبات قراءة الموضوعاتية والحوافز. فماذا تعني مثلا شخصية رواية ما؟ وكيف تندرج في نظام حساسية ما؟ ذلك ما حاولت أن أجيب عليه من خلال الجسد الروائي لجافر (Javert).

فكيف ولماذا يختار شعري أن يتحرك عبر تلاحق أعمال ما؟ لقد كنت أنظر هنا إلى اللمعان المتلاحق للنجمة الأبولينيرية (appollinarienne).

فكيف يكتب موضوع هوسي في نظام قصة، وفي تتابع حكي ما؟ واعتمد هنا على مثال الخوذة السيلينية (Célinien) في (Casse-pipe)، أو في نفس الرواية على كلمة السر: وموضوع الفعل والمفتاح والحلمية والقصة المحكية كأدبية نص. حاولت مع سيلين أن أرى كيف يمكن لموضوع الميترو، في حلميته الحية الإفرازية خدمة قضية تسامي إلى حد بلوغ استعارية الكتابة.

كما تطرح مسائل أخرى نفسها: إذ كيف لتوجه سردي وميثي أو روائي أن يخبر عبر فعل بعض القوالب الاستيهامية؟ وهنا كان علي أن أعيد قراءة قصة الساحرة (la sorcière)

لميشلي (Michelet)، باعتبارها لعبة لتعارض أساسي ما بين الداخل/ الخارج، والبلع/ القيء.

كما يمكن أن يستهدف نفس نمط التساؤل نظام القصيدة كذلك، في ثنائية صورة الفعلي والحسي: ويحضرني هنا مثال سقوط العالم النيرفالي (Nervalien)، انطلاقا من تزحزح اللقب، والدعوة إلى الصعود أو العودة، وهو ما يعتمد عند سان جون بيرس (S.J.Perse) في أنباز (Anbase) على حرف العنوان والاسم، وعند مالارمي على السونيت في (YX)، أو على الأقل في إحدى حلقاته الأساسية، وفي معركة حورية البحر مع الحيوان القرني الخرافي.

وقد حاولت في النهاية متابعة القضية الانفعالية والحساسية والبلاغية والحرفية والجمالية في نفس الوقت، بل والنظرية والفلسفية للتأمل الذاتي المدوخ: من خلال الإحالة وعدم إمكانية التوقف، ومن الوثب إلى اللمع، والعلاقة التأسيسية والتجريبية، ومن الحيوانية إلى الكتابة.

وكانت تظهر لي الكتابة من خلال هذه التحليلات المختلفة (وفي كثير من محاولات الفهم المنجزة انطلاقا من أرضية أولية، نحو فضاءات أخرى للنظرية، وبروتوكولات بحث أخرى)، وحسب الدرس السيليني (إذ يعد سيلين من بين أهم وسطاء هذا العمل إلى جانب ميشلي وهيجو)، كانت تظهر لي إذن كمزيج من التسامي والتحويل، وكطريقة لربط شكلي للانفعال، ولكن بتركه دائما مهددا بمخاطرة قطيعة وانفصام ممكنين.

ففي تلألؤ الكتابة المالارمية تستمر قراءة العنف القديم أو ثبات الحب مثلا، أو التنافر الهيجوي الذي يمسخ النظام المؤسس ببطء في نص ورؤية، ويفقده العمق والغاية. أما بالنسبة لكتابة الميترو (l’écriture métro) لسيلين، فهي لا تعلب ولا تدفع إلى اللعب إلا بعد خروج مستمر عن السكة.

ويظهر أنه لا يمكن الإلمام بهذا الغموض حقا، إلا عبر سبك جد دقيق للوجود النصي، من هنا تأتي القراءة البطيئة لخمس قطع شعرية، هي (الإله) لهيجو، ومقتطفين من (الساحرة) لميشلي، و(معرفة الشرق) (Connaissance de l’est) لكلوديل، و(شط سيرات) (Le Rivage de syrates) لكراك.

وهكذا تم تقليب كل جزء من أجزاء النص (سمعا ونبضا وشما)، عبر مستوياته التعبيرية المختلفة والممكنة، وفي نظام تعديله المتلاحق كذلك، وفي اندفاع انتشاره وانخراطه بدوره تحت العين القارئة.

وإذا كانت الكتابة هي الاستمرار في الكتابة الدائمة، فإن علي أن أحاول، وهذا مالم ينجز لحد الآن، القبض على خيوط (الحرفية والدلالية والانفعالية)، أي على هذه الاستمرارية نفسها، وقراءة المكتوب، لا كما هو مكتوب في الغالب اليوم، في انحباسه أو نجميته، بل في خط تلاحقه، ومغناطيسية تلاحقه، منخرطا بذلك في تحليل مقطعي ضمن هذه الفضاءات الصغيرة للنص.

وقد اختارت قراءاتي اجتزاءا اعتباطيا بدون شك، ضمن مشهد متلاحق، يمتلك كل مقطع منها انسجامه الذي يظهر لي أنه يكون تكرارا وتحولا في نفس الوقت: إنها إعادة- كتابة معدلة للسابق.

ويظهر أن إنجاز النص يتم في عديد من المواضع، وربما الوضعيات (الموضوعاتية، والشكلية والانفعالية)، التي تعدل وتتجاوز بدون انقطاع نحو صور جديدة للمعنى والكتابة. من هنا أنظر إلى النص وهو يكتب كموجة تنزلق فوق نفسها، أو كتغيير ميلودي بالضرورة وبطريقة غير منتظرة في نفس الوقت.

إن ما يبهرني خاصة، هو التنويع والانزلاق في كيفهما ولماذاهما، لأننا نعثر على هذا الانسياب الذي لا يقاوم عند كراك في كتابة فقرة، ورحلة حب نحو الهوة الحسية والحرفية في نفس الآن، وفي القبر المفتوح، أو مواجهة غذاءين نمطيين، هما الأرز والخبز. كما نجد في الهذيان الكلودي (claudelien) انسياقا مرتبطا بعنف دائم، في متعة مزدوجة للارتشاح والشق. ونصادف كذلك طموح الكتابة الميشليية (Michelettiste) في (خطيبة الريح) (Fiancée du vent)، ذات الجسد الأنثوي ونفس الموت، وكلمات التاريخ. كما نجد في فقرة أخرى لميشلي هذا الإغراء المتنامي لعالم الشتاء والكريسطال والذكورة: فالعصر الوسيط ينبجس من خلال نار أنثوية ومن عطف وتمازج: الساحرة. أما عند هيجو فنواجه هذه الطريقة التي ترسم

بها القصيدة الهوسية في تلاحق لكل العلائق الممكنة للأنا مع موضوعه الهوسي، والفراغي، قبل بلوغ مرحلة كثافة– الشراسة والسواد والوعورة– تتوحد فيها فكرة العلائق ذاتها بالفراغ والأنا. وإجمالا، فإن تكشف القوى الدافعة لشكل ما، عبر التلاحق الأكثر انضباطا للنص، وانقطاعها، أي عبر العبور المستمر بأشكال أخرى، يرتبط بدوره بتلاحقات منتظرة، لأفق مرغوب فيه (رغبة/ تذكر) لمعنى ما: ذاك إذن هو مشروع هذه القراءة، التي تطلبت مني دقة مفرطة، ذات ملمح، تدعمه تصغيرات تنفلت وتسقط وتحمل إلى خارجها. أليس ماهو صغير هو الأكثر نفاسة؟

وأفكر هنا في " الأشياء الصغيرة المنفصلة" التي تكلم عنها فرويد... وانطلاقا من هذا الصغر ذاته، ومن هذه الرهافة والانفصال، بل ومن انفلاته وافتقاده (ندرك أنها الكتابة كذلك بالنسبة لنا)، من هنا فنحن نعرف جيدا بأن كل شيء في إمكانه أن يقال.

الملحق السابع: مقال (النقد الموضوعاتي) (1985)

بيتر كيرل(Peter Cryle)

أريد أن أذكر هنا بأن تاريخ المشاكل ينجز جزئيا في ارتباطه بقدر الباحثين. أو بالأحرى من خلال أسماء الباحثين، وخطاباتهم، والمؤسسات التي تسيرهم وتتحمل تبعاتهم.

ونجد في تاريخ النقد المعاصر بفرنسا الستينيات، سيطرة الاهتمام الموضوعاتي على النقد الجديد. ويتوجه تفكيري هنا إلى باشلار (Bachelard)، وإلى النقد الفينومينولوجي لمدرسة جنيف المتحلقة حول بولي (Poulet)، وإلى النقد السيكولوجي لمورون (Mauron)، وإلى النقد السكيولوجي لكولدمان (Goldmann) كذلك.

وقد تجاوزت السيميائيات والشكلانية هذا النقد بسرعة، كما يعرف كل واحد، بطريقة أصبح معها من الممكن الكلام عن " النقد الجديد" أواسط الستينيات. ذلك إذن هو مصير كل عالم وكل حداثة كما يقول الحكماء.

ومن الأجدر بنا، ربما، التساؤل عن إجراءات هذا التجاوز وهذا التخلي، بدل الانسياق مع حركة التقدم، وفقدان صبر العلماء عبر العصور. ولا يتعلق الأمر بالتساؤل: بأي انشغال منهجي استطاعت السيميائية في الغالب إبعاد القضايا الموضوعاتية؟

وأفترض هنا بأن الجواب أو الأجوبة عن هذا السؤال معروفة، لأنني أريد أن أحاول بالأحرى ملاحقة أثر ما حصل بحقل النقاش العام والجدال، نتيجة المواجهة التي كانت وراء تخلي الموضوعاتية عن مكانتها للسيميائيات؟ وما هو تاريخ هذه الهزيمة؟

وعلينا أن نجيب عن هذه الأسئلة مباشرة، في كون آثار المواجهة لم تكن ظاهرة أبدا، ويظهر جيدا أن الصدمة لم تحصل حقا، وأنه لم يوجد جدال بين "المدرستين". إذ لم تشارك الأسماء الكبرى للنقد الموضوعاتي، بشكل عام، في الانغماس الجدالي.

لقد كان هناك جدال حاد حقا بين رايمون بيكار (R.Picard) الذي كان منتخبا للدفاع عن النقد القديم، وانطلق في حرب ضد " الادعاء الجديد" (la nouvelle imposture). وهنا كذلك، لا نجد أساتذة النقد الموضوعاتي المعروفين، بل نجد شبانا، منهم سيرج دوبروفسكي (S.Doubrovsky)، وجان بول ويبر (J.P.Weber). ويمكن التساؤل فيما إذا كان صمت الكبار علامة على الوداعة والاحتقار أو عليهما معا. ولن يقدمنا هنا التفسير السيكولوجي أبدا. ففي مقدمة شاعرية الفضاء (la poétique de l'espace) نعثر على الجملة التالية لباشلار: " إننا نرى من وجهة تلخيص النقاش الحالي الذي تسمح لنا به حركة جدالية، إن هذه الجدالية لا تمت أبدا بشيء إلى عاداتنا".

إن علينا أن نفهم من تمحيص " العادات" شيئا آخر أكثر من مجرد ملامح لطابع ما: إنها عادات المنهج، أو لنقل إنها عادات عميقة، لأن رفض الجدالية عند باشلار أو بولي هو رفض نسقي حقا، ماداما يتلافيان الإعلان جهرا عن رفضهما للجدالية.

ولا يتعلق الأمر عند الموضوعاتيين والسيميائيين بالكلام عن حلبتي مواجهتين، ولا عن مدرستين متعارضتين تتطلبان تحددهما، بل إننا أمام نمطي معرفة لا تتأسس ولا ترتبط بنفس الطريقة.

إذا كانت الحرب الموضوعاتية لم تقع، فذلك لعدم وجود نظرية موضوعاتية يتوجب الدفاع عنها، في نهاية المطاف. كما لا يعني ذلك غياب التأمل وافتقاد النظام عند الموضوعاتيين.

فإذا كان باشلار أو بولي لا يتوفران على نظرية، فلأن النظرية لا تملك للنقد الأدبي، الذي يريدان متابعته، أو للنقد الذي يعتقدان القيام به.

وإذا كانا لم ينخرطا في النقاش، مع "جديد النقد الجديد"، فلأن ذلك يظهر لهما غير صحيح، دون شك، إن لم نقل عبثا.

ولا يبرز هذا الرفض في أي مكان بوضوح إلا عند باشلار في (شاعرية الفضاء)، و(شاعرية الحلم)، لأننا نجد هنا الممارس للتأمل الابستمولوجي، والما بعد-نظرية، يجهد نفسه، ليجعل

من "الصورة الشاعرية" مجالا لا وجود فيه للنظرية ربما. وهذا ممكن، بل وضروري لأن الصورة هي "حدث نفسي" يجد مكانه في "الوعي الفردي"، لأن ما يواجهه وما يريد إبرازه عبر "شاعريته" هو الطابع الجديد لكل صورة، كما لو لم يتعلق الأمر فقط بفهم الوعي السابق والمتميز، بل بفهم أحداث فريدة في كل مرة.

وتوجد هنا شبه-فردية من الدرجة الثانية: لوجود تجارب فردية في الفضاء الفردي. وليست الصورة هي وحدة الدلالة (أو المعنى) المقتطع من مادة دالة: بل إنها شيء- وعلينا أن نقول بأنها تنظيم تقريبا، فلا وجود لصورة جزئية عند باشلار- يولد وحيدا، إلا أنها كمعجزة تجد بعدها العالمي.

وتوجد في تجربة الصورة، كما يقول تبئير نفسي: "لكيفية إمكانية صورة فردية من الظهور كتركيز أحيانا على ماهو نفسي"، ويسمح الطابع الفردي لهذه الصورة بأن تتواصل مع كائن القارئ في كليته، بدون شك. وليس علينا هنا الانسياق وراء غنائية فردية تخاطر بعدم إثارتها لحماس المعاصرين.

ويكفي التذكير بوجود هذا البعد- دون انتظار أي شيء جديد- لتلافي مخاطر سوء التفاهم. وسأحاول أن أبين فيما بعد كيف أن بعض المحاولات الجدالية الموجهة ضد الموضوعاتية التي ظهرت للوجود مع شاعري وشكلاني كريكاردو (Ricardou)، لم تأخذ بالدرجة الأولى في اعتبارها هذا الاختلاف، الذي يمكن نعته بالإيديولوجي.

ومن البديهي إذن، أن يقترح باشلار دراسة الصورة لا التغني بها فقط. ولهذه الغاية فهو يتبنى ما يطلق عليه المقاربة الفينومينولوجية، فماهو المقصود بالضبط منها؟ وأقول بأنها منهج دون نمط مكون مسبقا، كما أنها دون نظرية. من هنا، يكون عليه أن "ينسى معرفته"، و"يقطع الصلة بكل عادات البحث الفلسفي". وهكذا يفهم بدون شك الـ époché الهوسيرلي (husserlienne): فلا يمكن أن نكون حاضرين في الصورة إلا بوضعنا "المجهود الطويل للعلاقات وتكوين الفكر" ما بين قوسين. ومن الواضح أن باشلار لم يكن منشغلا بإدماج الصورة في أية بنية كانت، لأن الإدماج هو طابع الابستمولوجية العلمية، وهذا بالضبط هو ما

يريد تلافيه. فإذا كان هناك نمط نظري قائم وشيء ما "عام ومساعد للتنظيم"، والذي يعمل كقاعدة"، فإن بإمكان ظاهرة جديدة أن تضعه موضع تساؤل. كما يمكن لهذا كذلك أن يفسح المجال لجدالات، لأن الجدال هو مبدئيا بحث عن الاندماج. ويؤكد باشلار، في كل لحظة، أن الصورة ليست مفهوما: "وتوجد الصورة قبل الفكر".

ما يلم به الناقد إذن، وما يريد أن يلم به، هو هذه الصورة التي تظهر في لا توقعها كما لو كانت مرتبطة بمجموع.

وتطالب الفينومينولوجية، عند باشلار، بإثارة مفارقة. فعلينا أن نعثر عليها كمنهج في كل مرة، انطلاقا من تجربة القراءة، لأن الصورة كما يؤكد ذلك ليست موضوعا، لهذا كان رهان الإحصائية وصفا نظريا. ويصبح من الصعب هنا، الكشف عن موضوعاتية باشلارية. ولإنجاز ذلك، على الموضوعاتية أن تتكون وأن تحتفظ بذاتها، بينما على " فلسفة الشعر" التي يحلم بها باشلار " أن تولد وتستولد من الإلمام الكلي بصورة معزولة، في بيت شعر مهيمن، وبالضبط داخل إشراق الصورة الجديدة ذاتها". ومن الملاحظ هنا أن مجازات نص باشلار التي أسوقها تعد جد منسجمة. فهل كان علينا أن ننتظر ذلك ممن أنجز مفهوم التخيل الصحيح؟

بإمكاننا أن نرى في هذا الانسجام ذاته إحدى علامات رفض النظرية، فكل شيء يتم كما لو أن باشلار يستدعينا إلى حلم شاعري: فالصورة التي علينا الإلمام بها هي صورة الصورة إلى حد ما.

وهكذا تمنحنا الحلمية نفسها، في شكل تخيل للزمن خاصة: بظهور الصورة في اللحظة، فقوتها وجدتها هما ما يجعلان من تجربة القراءة لحظات. ولا يتعلق الأمر في تجربة التجديد بقياس بعد الصورة بالنسبة لمعيار قائم مسبقا: لأن ذلك سيكون من قبيل إدماجه بموضعته. فالتجديد كتجديد هو ما يهم: لأنه يقطع مع مدة روتينية، ومع "مجهود الأسبوع والشهر"، ويجعل من الزمن فضاء أو لحظة تكتفي بذاتها. وهو إجمالا زمن الفرد.

فإخلاص الصورة – اللحظة للمفارقات الأكثر غنى وفردية يظل على اتصال مع العالمي، وما يحطم مؤقتا هو الزمن الحاضر، وزمن السببية والتاريخ: "فالفعل الشعري ليس له ماضي أو

على الأقل ماضي قريب يمكن من خلاله ملاحقة تحضيره وحدثه". إلا أن ما يظل هو الماضي البعيد كزمن وفضاء لجوامع الأنماط. ويجعل هذا التعليق السعيد للمدة، ممكنا هو قيام تنظيم فضائي، يقوم فيه الفهم في/ وانطلاقا من اللحظة – الصورة. وبدل الدخول في سياق ما، فإن الصورة تثير صدى حولها، عاملة بذلك على قلب السببية، كما يقول به باشلار.

ونجد في تنظيم الفهم هذا إشارة ربما لما يمكن أن تكون عليه "مكانة" موضوعاتية وسيميائية أو بنيوية بالنسبة لباشلار، الذي يقول بوجود محورين: محور الأصداء ومحور الرنين: "فالأصداء تنتشر على مختلف مستويات حياتنا في العالم، بينما يدعونا الرنين إلى تعميق وجودنا الخاص".

ومن البديهي–كما هو الأمر دائما في ثقافتنا– أن يكون المحور العمودي هو الأهم: فهو يعلم على بعد العمق والجذور، وكل ماهو أصيل ونموذجي. إنه المحور الذي يربط اللحظة الحاضرة بالماضي البعيد، والفردي بالعالمي، بينما نجد المحور الأفقي بالتالي، هو محور "التعدد": وهكذا نتحدث عن الرنين بالمفرد، وعن الأصداء بالجمع. من هنا، لا ينزع باشلار إلى الأصداء: لإحساسه بأنه مأخوذ بالوحدة والفردية. بيد أن بإمكاننا التساؤل عما إذا لم يكن المحور الأفقي– لنقل في النهاية–هو المجال الذي يمكن للصورة الفردية أن تلتقي فيه، لا بالعالمي، بل بالجماعي.

وليست الثقافة كما نرى موضوعا رئيسيا لهذه الموضوعاتية التي ليست واحدة. ولكن يمكنها أن تكون فضلة حسب المقول. ونكرر بأن الصورة لا تأتي فقط لإيجاد مكانتها بالعالم الأفقي، بل إن في توزعها تحريكا لعديد من التداعيات. وفي ملاحقة لهذا السيل نحصل ربما على فينومينولوجية الثقافة، ثقافة على وشك التكون بدل الحصول على الموسوعية العزيزة على السيميائيين.

وأريد الآن– حتى لا يتعلق الأمر فقط بمسألة خواص النقد الباشلاري، وحتى لا تختزل هذه القراءة بالضبط إلى نص يصف ما يمكن له من الفردية– أن ألتفت إلى نص لجورج بولي (G.Poulet) عن الوعي النقدي (la conscience critique (1971)). ففي " فينومينولوجيته عن الوعي النقدي" يكلمنا بولي عن فعل القراءة، وتجربة من يجد نفسه بصدد

القراءة. وليس هذا كما نرى كليا موقفا للذي يتهيأ لقراءة نص ويريد أن يمنح نفسه منهجا. فكل شيء يجري على عكس ذلك، وتحت علامة الاندهاش، وهو موقف بالضبط للذي " لا يرى تقدما".

ويعلم الاندهاش كإحساس بالجديد عند باشلار، وهو نوع من الانقطاع الزمني والسبي، لأن تجربة الفهم غير متوقعة.

فما المدهش كذلك في تجربة القراءة؟ إنه صدفة ما، صدفة وعيين: "كيف يتم هذا إذن؟ وبأية طريقة، وبفضل أية وساطة؟ كيف أمكنني فتح ذهني لما نحي عادة؟ وكيف أمكنني بسهولة اقتحام فكر منغلق ضدي في غالب الأحيان؟ لا أعرف؟".

فالخلفية التي تصدر عنها هذه المصادفة التي تثير الاندهاش هي طريقة فهم الوعي الذي يمكن أن يسجل، كما نرى في المقطع الذي سقته، في لغة فضائية. فكل واحد منا إلا وهو منغلق مسبقا في وعيه. لأن الفاعل يتحدد في موضوعاته، ولأن الموضوعات هي موضوعات مقصدية لهذا الفاعل. فكيف نخرج إذن من ذواتنا لاقتحام شخص آخر؟.

وهكذا، يظهر المجهود الطويل للهرمنوتيك القائم على التوجه نحو القلب، ونحو النقطة الحساسة للآخر مستحيلا وغير مدرك. غير أن هذه المشاكل تختفي مرة واحدة، لأننا نجد أنفسنا في وضعية من يفهم موضوعات الآخر، كما لو كانت هناك معجزة. وما يجري هنا، هو إذن درامة لتداخل- الذوات: "فماذا يحدث حين أقرأ كتابا؟ فهل أنا فاعل في سلسلة محمولات، ليس محمولاتي؟".

وليس الأمر كما هو عند باشلار درامة للفردية، وللفهم عبر العالمي: فقول "محمولاتي" ليس تكلما عن ملكية خاصة، بل عما يجعلنا نقول "أنا"، وما يحدد الفاعل.

إن ما يهم بولي بالضبط ليس هو الصورة المعزولة، بل مجموع موضوعات بالمعنى الضيق. ويمكننا الكلام هنا عن "بنية" شريطة أن نتفاهم، لأن مبدأ وحدة الموضوعات هو مبدأ ذاتي:

إنه الوعي الذي يجعل منه مجموعا، يضمن هوية ما، كيفما كانت التمزقات والتناقضات التي تصيبها.

يقول ج.ب. ريشار عن هذا الوعي بأنه البنية التي تضمن دلالتها الذاتية، أو الشكل الموجه بالمشروع. ويمكننا أن نؤكد كذلك بأن هذا الوعي هو بنية دون بنيوية ودون متطلبات انسجام داخلي خالص.

ولا يزيد استقلال مجموع الموضوعات قطعا إلا في تعميق الاندهاش. من هنا، علينا أن نفترض عدم ابتعاد المعيار عند بولي عما هو عليه عند سارتر: إذ تخاطر كل علاقة فاعل بفاعل آخر بأن تكون علاقة فاعل بموضوع، ويقوم الاستثناء الوحيد ربما على سماح قراءة الأدب باستبدال ما، أو بالأحرى بمعادل ما، وتواجد فاعلين دون أن يكون أحدهما موضوع وعي الآخر.

ونلاحظ أنه لتلافي كل إمكانية خلط: تعبير القراءة بالنسبة لبولي بمثابة استثناء عام بالنسبة لمعيار علاقات تداخل- الذوات، وهذه شبه معجزة. ولا يتعلق الأمر عند بولي، كما عند باشلار، بقياس بعد الأدب في دراسته انطلاقا من معيار فينومينولوجي أو وجودي.

ويمكننا القول عن فينومينولوجية الوعي النقدي إنها وفي نفس الوقت الذي يظهر فيه ثقل النتائج الفلسفية، تبتعد عن المشروع النظري بمعنى الكلمة.

يفهم هذا من نص بولي الذي لا يتحدد بالجدال... في كل حقل، وأفكر هنا في اللعب المجازي الذي حمل علامته في هذا الجزء من الوعي النقدي. ولا أقصد هنا المجازات الفضائية (الداخل/ الخارج)، وهي "جدية" تماما. بل أقصد المعجم الديني بكامله (إذ يتعلق الأمر بفضل، ومعجزات، وتوسطات، وكل شيء، دون الله). وأكثر من هذا، أفكر في المجازات العاطفية الصغرى (الكلاب التي تنتظر سيدا).

وما يمكن أن يثير السخرية هو انتشار تنافر الاختيارات المجازية، وهي قليلا ما توجد عند كبار المنظرين. كما يثير نص بولي بدوره وباستمرار حالة الشك بانعدام خصوصية منهجه، ولا ديكارتيته، ويظهر أن له سخرية خفيفة. فهل تنتظر الكلاب التي نعثر عليها في صناديق

الباعة شراءها؟ وهل تنتظر كتب الخزانة بفارغ الصبر إنزالها من الرف؟ إن جورج بولي لا يعرف ذلك...

وما يعرفه ج. بولي هو ما يسمح في نهاية المطاف بتسطير تأمله فوق تأمل باشلار. وعلى الرغم من الاختلافات المهمة توجد سعادة قراءة. فالسعادة عند باشلار هي سيكولوجية كما يقال: لتعلق الأمر في كل شيء بالميزة الذاتية للحلمية، وبنوع من الانتشاء وتنطلق هذه السعادة من استحالة الاحتفاظ ببنية قاعدة. وليس الشأن كما هو عند بارث، في كونها لذة تناقص وصرير. إنها سعادة لا تتوقف عن التأكيد والإلحاح على المعروف والفهم القديم حتى في تجربة الجديد نفسه. أما عند بولي، فالسعادة لها طابع جد مجرد:فتجربة الفهم تعد مصادفة سعيدة. إلا أن اللعب الفج للكمات، والذي يربط- في الفرنسية كما في الإنجليزية، والألمانية- المرح بالحظ الجيد يأخذ هنا كل قيمته. ويظهر أن بولي وباشلار يؤكدان معا على أن من حظنا استطاعة الفهم، وأن من حظهما أنهما فهما. فما هي أهمية الجدال إذن حين نتكلم انطلاقا من السعادة؟

لقد ساهم هذا الموقف، في حدود الاعتراف به، في تخليص النقد من سلاحه، لأنه إذا كانت موجة البنيوية والسيميائية قد حولتنا بسرعة مواقع الموضوعاتية، بدل مباغتتها، فلقلة المنظرين، دون شك، أولئك الذين يحسون بدعوتهم إلى خوض حرب ضد المسالمين، باستثناء فريد لجان بيير روا (J.P. Roy) الذي ألف كتابا ضد ثنائية الصورة / المفهوم، كما نجدها عند باشلار: واضعا موضع تساؤل هذا التطبيق للصورة، باسم سيميائية تريد نفسها علمية، والتي تحدد علميتها بالضبط، من خلال ابستمولوجية تشبه تلك التي نجدها عند باشلار نفسه.

ويعود عمل ج. ب. روا إلى سنة 1977، ولا يمكن لهذا الهجوم المتأخر إلا أن يظهر كاستعادة لباشلار، ومحاولة اعتبار جدية (من أمريكا الشمالية) لاستثناء دخل في النسيان التاريخي، واقتصارا على السياق الفرنسي، كان لابد من ظهور مجادل نشيط جدا في الستينيات، هو جان ريكاردو (J. Ricardau) الذي ربط بطريقة نسقية بين النقد الموضوعاتي والفينومينولوجية، ونجد هذا النقد بشكل خاص في مؤلفه (الطرق الحالية للنقد)

(Les chemins actuels de la critique). وليس من الصدفة في شيء أن نجد طبعتين لنص هذا الكتاب، وكانت الأولى "تحت إشراف جورج بولي"، وهي لا تشتمل سوى على نصوص المداخلات، أما الثانية، فهي "طبعة كاملة أخرجها جان ريكاردو"، وتشتمل على المناقشات كذلك. وفي هاته الأخيرة، نجد عقب مداخلة بولي حول "النقد الكشفي" تعريفا للنقد ك "وعي بوعي الآخرين":

"فإذا ما نظرت مليا في هذا التعريف أدركت بشكل جيد ملاءمته لكل نشاط: الصداقة والحب، وهما وحي بوعي الآخرين، ربما، ونجد أن هذا التعريف مبهم كذلك. وما يمكن أن نخشاه خاصة هو نجاحه في التمويه على الأدب. ويظهر أن هذا التعريف للأدب يكون ملحقا، ومجرد وسيلة للنزوع نحو الآخرين، وهو شيء يجب تجاوزه، حتى ننتقل إلى روح أخرى".

وعلينا أن نقول بأن هذا النقد ثاقب ودون دقة، في نفس الوقت، فالقول بأن نقد بولي الذي يقترب من الصداقة أو الحب يظهر صحيحا، لأن بولي يرى من خلال تأكيد يوقف الجدل: "أقبل أن يكون وعي الوعي، يعني بالتقريب نفس الشيء، كما هو شأن علاقة الصداقة أو الحب، وبالنسبة لي لا توجد علاقة أخرى ممكنة في مجال النقد الأدبي"، وعند بولي يجب الكلام عن الصداقة بدل العالمية.

أما نقد ريكاردو، فيثير مشاكل أخرى تظل دون إجابات، لأنه يتطلب بدون شك، ردا جداليا من طرف بولي، مما يبعد الافتراضات.

ويؤاخذ، من هنا، ريكاردو معارضه بالتقليل من شأن الأدب، بينما لا يتعلق الأمر أبدا بهذا. ويقوم الاختلاف بالنسبة له مثلا، بين كأس كموضوع جمالي والكتاب كفاعل/ موضوع. فهو لا يتكلم عن الكتاب بدل النص لمجرد ذلك، بل لأن النص مكون بدون شك كموضوع دراسة عبر المنهج (الهرمنوتيكي أو السيميائي).

ولا توجد عند بولي مقاربة نص، أي نص، كتقليل من شأن طرحه: ولا يتعلق الأمر بتجنب المشاكل الهرمنوتيكية (التي لا تهم ريكاردو)، ولا برفض الوقائع الشكلية للعمل (الذي يهمه

عـن قـرب). فـالقراءة السـعيدة لا تعـرف المشـاكل الهرمنوتيكيـة كمـا هـي، كمـا لا تعـترف فينومينولوجية الوعي النقدي بأية إيجابية للأشكال الأدبية.

لقد كان عدم التفاهم بين ريكادرو (و) بولي كبيرا، وهذا ما وضع حدا للتبادل، ويظهر أن بولي لا يقبل المناقشة إلا انطلاقا من التفاهم من خلال التأكيد وإنجاز اتفاق أولي. فالهجوم الريكاردوي (Ricardolienne) على باشلار، جد خصوصي وجد منسق، ولهذا كان تخصيص مداخلته في ندوة سيرزى (Cersy): " ليسمح لي أن أقول هنا أن العديد من أصدقائي في جماعية تيل كيل(Tel quel)، وأنا بدوري كذلك، كل بطريقته، لسنا على استعداد للاحتجاج على الأهمية التي يظهر أن البعض يريد الاعتراف بها لباشلار".

ونلاحظ أنه خارج بلاغة (كما هو)، والطابع الجماعي لهذا الموقف، مع تنازل أو تنازلين عن المفاهيم الفردية، كما لو كان هناك استهداف ما لباشلار كأب روحي للنقد الجديد. وعلى خلاف بولي الذي يقول (أنا) دائما، وباشلار الذي حين يقول (نحن) فهو يعني كل القراء، يجد ريكاردو أن (نحن) تدخل في مجال السياسة، إلا أنه لم يمر وقت من المناقشة دون أن يواجه فيه (نحن) المعارض. من هنا يؤاخذ باشلار على قراءته السريعة واقتراحه الخاص بالعثور على سبب الافتقاد إلى الجدية. وهو ما يقول به باشلار: "هاربا في كل لحظة من الصفحة بضحيته المعزولة". وبعبارة أخرى فباشلار لا يخلص للنص في كليته: "فلماذا يتخلى بعض الكتاب الذين يمتلكون ذهنا مبتكرا، وخيالا ثرا أحيانا عن النص، قبل تعمير كل أرضيته؟

ويوجد جواب هنا كذلك: إذ يظهر الخيط الذي يلاحقه باشلار مع الصورة، بينما لا ترتبط دينامية الخيال مع زمن حدوث النص، وفي جميع الحالات تظل "كلية" النص بعيدة عن أن تكون بديهية، وواقعا إيجابيا، إلا أن هذا يتطلب بلاغة أخرى هي بلاغة ج.ب. ريشار، وهو من ألمع ورثة باشلار.

ويجيب ريشار بدوره، بشكل أحسن إلى حد ما: ويعد جوابه هروبا ونجاحا في نفس الآن. فهو يستدعي العالم التخيلي لريكاردو، ويعارضه بمثيله عند باشلار، مترجما (نحن) الجدالية ب (أنا) الذاتية، معلنا عن الاختلاف الذاتي كنوع من المطلق، من خلال تاكتيك شبه غالي

(goullienne)، وتفسر رغبة الجدال، من هنا، كما فهم موقف ريكاردو: " فالتعارض هنا هو تعارض العوالم... ولا يمكن بسهولة أن نجعل الموقف الباشلاري الجوهري والدينامي مقبولا بالنسبة لعالم ريكاردو المحدد بشكل تام، عبر موقف إحصائي وشكلاني". وتعد خطوة ريشار هنا مخلصة لبعض العادات ولبلاغة وتقليد ذاتي. إلا أنه وداخل هذا النقاش، لا أحد يعترف بذلك، بمن فيهم ريكاردو الذي يعتقد أنه كشف عن خطا، وريشار الذي اعتقد أنه فهم ريكاردو ذاته. وبذلك لم يجد الجدال الشكلاني والبنيوي تفهما موضوعاتيا.

هذه قصة تنتهي بشكل سيء، إنها " قصة" ليست وحيدة بمعنى الكلمة. لكن، أليس هذا ما يضطرنا إلى العودة إلى أماكن النقاش؟ وربما كان هذا هو ثمن تجاوز الإخفاق دون نسيانه؟ ويمكننا ربما– وهو ما استهدفه هنا منذ البداية– الإلمام الجيد بما يطلق عليه حوار الصم، من جهة، ومن جهة أخرى– وهو ما يتبقى علينا فعله قبل أن نخلص– يمكن التذكير بأنه في غياب نقاش حقيقي، فإن بعض المسائل أمكن نسيانها عن خطأ، إذ توجد معارك يمكن أن تكون دائما ذات دلالة.

نتساءل، دون إرادة لدفع المعارك إلى نهاية خلاصتها، وإلى نوع من هذا الجدال، فيما إذا لم يكن هناك مكان لانتعاش التعارضات، أو أن إعادة ربطها، في وضع بعض الافتراضات ما بين قوسين يهدد بمعاكستنا اليوم. ففي جدال الاتجاه الواحد عند ريكاردو، نجد وضعية وسذاجة وفلسفية، إلا أننا نجد أنفسنا أمام ناقدين يستحقان اهتمام كل المتسائلين عن مكانة الموضوعاتية، إذ توجد بالدرجة الأولى مسألة النموذجي ووضعيته، التي يقعد لها جيرار جنيت (G.Ginette) بدقة بالغة خلال نفس ندوة سيرزي، قائلا: " يمكننا مؤاخذة (باشلار) حقا على هذا النوع من عقدة النموذجية التي تجعله يفكر أمام صورة في سلسلة من الصور الممكنة، في الحقل الأدبي بكامله، والذي يعوقه كذلك، والشيء الذي يصنع استمرارية وحدة العمل التركيبية، كما يطلق عليها اللسانيون".

فتقعيد هذه المؤاخذة، كما قلنا هو إدراك لمشروع آخر غير مشروع باشلار، إلا أن بإمكاننا دائما التساؤل فيما إذا كانت الموضوعاتية الباشلارية تترجم وتنقل إلى تحديدات دراسة نموذجية بسهولة.

وسواء تعلق الأمر، في جميع الحالات، بترجمة لتحديدات أو باستعمال مجازي، لا باقتباس مباشر، فإن هذا لا يشكك فيه، لأن على النموذجية والتركيبية أن يتحددا بالتبادل في فهمهما الدقيق. فكيف يمكن إذن الكلام عن النموذج في وضع لا يوجد فيه بمعنى الكلمة؟ والكلام عن الفرعي والجوهري كذلك؟ مادامت الأصداء والمشتركات لا تكون معادلات وظيفية بالمعنى الدقيق. فكيف نعيد الاعتبار إلى الانسجام في هذا النموذج الفاسد؟ وكيف نكون نظريا هذه الوحدة التي يدركها باشلار كشبه عضوية.

يحاول النقد الثاني، الذي قدمه ريكاردو، أن يجيب بدون شك، ومسبقا، عن هذه السلسلة من الأسئلة، في إثارة للانتباه إلى مبدأ مبهم للانسجام الذي يعتقد استخلاصه عند باشلار، إنه افتراض يطلق عليه الإيديولوجية: فالنص يوجد لكي "يعبر عن سوابق".

ومرة أخرى، فإن هذا النقد، في جزئه الكبير، لا " يصب" في نقاش ندوة سيرزي لأنه ينطبق بشكل سيء على باشلار، وخاصة باشلار الفينومينولوجي، الذي يظهر اهتمامه بالتلقي، دون افتراض ما لـ:" تعبير" مماثل، بيد أن في إمكانه المساهمة في التنبيه، ويحصل في الغالب اعتبار الموضوعاتية خطابا، وهو ما يطلق عليه ريكاردو " قول شيء ما".

أليست هذه مثلا حالة جان بول ويبر بطل الموضوعاتية الأصيل الذي استعصى علينا أن نأخذه مأخذ الجد وهو يريد تطبيق نظرية علمية تماما؟

وتقوم "وحدة الموضوعاتي" بالضبط على تفسير العمل الكلي لكاتب ما واختزاله والإحاطة به عبر موضوعاتية مركزية.

ألا يكون وجود نص، ومجموع النصوص الموقعة باسم كاتب ما، مشكلا يتطلب حلا، إذ يتوجب فيه على الموضوعاتية أن تخلص إلى نوع من الانتصار الهرمنوتيكي.

لقد انقدت إلى تقعيد قضايا ريكاردو بالطريقة التالية: كيف يمكننا أولا خدمة النموذجية أو اللعب في فضاء النموذجية إذا لم ننجز معادلات عبر استبدال في التركيب؟ وثانيا، ألا تختزل الموضوعاتية إلى هرمنوتيكية خطاب؟ أي إلى هرمنوتيكية اختزالية وأولية إجمالا.

وهكذا، تخيلنا، بنفس الطريقة، ومن خلال افتراض غير تاريخي، وجود ريكاردو دون وضعية (positivisme)، وكان في إمكاننا إدراك موضوعاتية لا تخضع إلى الفردية بنفس الدرجة، كما أتساءل عن إمكانية استعداد هذا الطريق لكي ينفتح بفضل الهرمنوتيكية الفلسفية لكادامير (Gadamer).

ونجد كادامير، مثل باشلار وبولي، يعتمد على فلسفة الفهم. بيد أن فاعل الفهم عنده هو جمعي دائما، في إنكاره لأولية علاقة (أنا–أنت)، وإنكاره لعلاقة (أنا–أنا) دون شك، كما هو الشأن عند بولي. ونجد في بداية الفهم عند كادامير (نحن) دائما: من هنا، يتوجب وجود اتفاق (Einverstandins) حتى تستطيع مواقع الـ: (أنا) و(أنت) التحدد بالتبادل. وإذا كان هناك من فهم، كما يقول كادامير، فعليه أن يكون فهما لشيء ما، لوجود موضوع ليس هو المرجع السوسيري (Saussurien)، بل هو ما يتعلق بالفهم.

ويمكننا استخلاص مسألة هنا، ذات حداثة: أليس الموضوعاتي هو بالضبط موضوع كادامير، لا مرجع إشكالية العلامة النصية (المفردة)، وهو ما يسمح بفعل الفهم في نفس الوقت، لأنه يكون الهدف والمعنى !.

لنفترض إذن أن الموضوعاتي الكاداميري يمنح نفسه إمكانية الجواب على ريكاردو، إن ماهو مهم في نهاية المطاف، ليس هو هذا الموضوع الفاسد، في "قول شيء ما"، بل ما يمكن أن نطلق عليه الشيء المفهوم، والذي لا يمكن بدونه للعبة القراءة أن تكون منخرطة (في قراءتها). وسيقول هذا الموضوعاتي أن النقد الشكلاني تجاهل أننا ننتهي في فهمنا دائما إلى مواجهة شيء ما، حتى ولو لم نتوصل أبدا إلى التعبير عن خطاب معين.

ولست بعيدا، كما نرى، عن تخيل رد الموضوعاتية على الهجوم إذ ستكون بلاغتها عكس بلاغة الشكلانيين، فحين يستطيع الشكلاني أن يقول: لقد نسيتم التركيب، ستقول: إنكم لم

تتوقفوا عن استغلال الموضوعاتية، إلا أنكم تقومون بذلك دون وعي منكم، وسيقال للشكلاني المحايث: لقد وجدتم في كل مكان الطي والثقب والفراغ والبياض والقطيعة، بينما يتعلق الأمر بموضوعاتية، هذه الموضوعاتية الخاصة جدا، والتي هي موضوعاتية في غياب الموضوعاتية.

وإذا كنتم قد وجدتم ذلك في كل مكان، فلأن على ذلك أن يقابل انتظارا كامنا فيكم. وتشير هذه الموضوعاتية أيضا، إلى تحرك الشاعرية الشكلانية في سياق ثقافي، إذ تعمل " الأشكال" نفسها كالموضوعاتية تقريبا، من وجهة نظر الفهم.

ومن البديهي أن تحتل الموضوعاتية أرضية أخرى، حتى يمكنها مصارعة الشكلانيين، لأن عليها أن تتخلى عن هذا التخيل للقطيعة، التي تتردد باستمرار في كتابات بولي وباشلار: حيث لا يتعلق الأمر أبدا بالصورة-اللحظة، ولا بالوعي الداخلي. ويبين كادامير الطريق هنا، في كلامه عن آثار التاريخ، وتاريخ الآثار، لأن للوعي مكانة في التقليد عنده؛ لأنه يسجل في اللغة، أي في استمرارية تتجاوز الفرد. وليس الفاعل هو هذا الكائن الذي يبزغ في كل لحظة من الجديد الراديكالي، بل هو وضع، ووضع تحدده لعبة، أي نمط بنية مفتوحة.

ويصبح من العسير إذن الكلام، كما قال بذلك ريكاردو، هو موضوع نصي يعارض ذاتية مبهمة ومنفلتة، أو أن نستدعي كباشلار ذاتية عالمية عميقة تتجاوز مرة واحدة المتسع والغفلة الثقافية.

ولا يتخوف كادامير هنا، من الكلام بدوره عن العمق، لأنه سبق فهم متجذر بعمق في التقليد بالنسبة له. وهذا العمق هو الثقافة ذاتها.

وفي الختام، ألاحظ إخلاص خطواتي لهذه الموضوعاتية الكاداميرية (والبنيوية) التي أثرتها. لقد كانت خطوة انعكاسية وتأملية: لا تقصيا بطوليا لنقد غير مفكر فيه، ومفكر فيه إلى الآن.

وبإيجاز فإن ما أردت القيام به هو إنجاز موضوعاتية خطابات نظرية، وشبه – نظرية – في تناقضها الجمعي. فبدل المشروع الثوري والإعلان عن حقيقة تقدمية، أقوم هنا بتساؤل إصلاحي.

ولا يلغي التواضع هنا التفاؤل المبدئي، إذ يمكننا تأكيد فهم الفهم، في مجهود ملاحقة مختلف "تقاليد" التأمل النقدي، حتى في إخفاقه التاريخي.

VI – خاتمـة

جرت العادة أن يختم كل كتاب بخاتمة، فما عساني أختم به غير الإشارة إلى أنني لا أقدم من خلال (النقد الموضوعاتي) منهجا ولا وصفة جاهزة قابلة للتطبيق بمجرد الانتهاء من القراءة للكتاب أو لأعمال ج.ب. ريشار، أو للبيبليوغرافية. إنها قضية أكبر بكثير من أن تختزل وتبسط في سطور، لأن التجربة الشخصية هي وحدها العامل الحاسم في استقراء عديد من علامات المرور إلى النص الأدبي، ولأن ج.ب. ريشار وهو ينتهي إلى النقد الموضوعاتي لم يقرأ فقط هذا النقد، لأنه لم يكن موجودا على ماهو عليه كما يجسده الآن، فكم من رصيد ثقافي كلاسيكي أنتج أعمالا مخالفة تماما لما اشتغل عليها.

إنها عملية تركيبية لأجزاء ما كانت لتجد مواقعها لو لم تتدخل عوامل عديدة في القراءة والكتابة والتجربة والمعرفة. فهل ستصنع قراءة هذا الكتاب نقادا موضوعاتيين؟ هذا ما أشك فيه شخصيا، لأن الغاية هي التحسيس أولا بسماء فوق رؤوسنا وأرض تحت أقدامنا. أي بالمعيش غير المدرك في جوهره والذي نحدس وجوده.

ويخص هذا الكتاب– الجزء الأول– التحسيس بالنقد الموضوعاتي، على أن يعقبه الجزء الثاني الخاص بتعميق وعينا بهذا النقد، الذي تجاهله العالم العربي، دونما سبب، وربما كان السبب هو موضوعيته، وامتناعه عن الخوض في الجداليات. وجوقات أشباه العضويين، من مثقفي أيام الآحاد.

VII – بيبليوغرافية النقد الموضوعاتي

1- André Helbo, « Définir l'objet littéraire », in: Rev. Degré, N° 39-40, 1984.
2- Anne Clancier, Psychanalyse et critique littéraire, Ed. E. Privat, Toulouse, 1973.
3- Bernard Toussaint, « Nouvelle perspective de l'analyse textuelle ou « de quoi se mêle-t-on ? » », in Rev. Degré, N° 39-40, 1984.
4- Claude Bremond, « Concept et Thème », in Poétique, Seuil, N° 64, Nov, 1985.
5- Fayolle, R. Discours critique d'aujourd'hui, Ed. Fayard, Paris 1979.
6- Gaston Bachelard, La poétique de l'espace, Ed. PUF, 1957. La Flamme d'une chandelle, Ed. PUF. 1961.
7- Georges leroux, « Du topos au thème », in Poétique, Seuil, N° 64, Nov, 2985.
8- Georges Poulet, « Une critique d'indentification », in: Les chemins actuels de la critique, Ed. 10/8, Paris, 1968.
9- Georges Thines et Agnés Lempereur, Dictionnaire général des Sciences humaines, Ed. Universitaire, 1975.
10- Gerald Prince, « Thematiser », in Poétique, Seuil, N° 64, Nov 1985.
11- Jean Burgos, « La thémtique d'Apollinaire », in. Rev des Lettres Modernes, N° 217-1969.
12- Jean-Claude Mathieu, « Les cinq sensations de J.P. Richard », in. Territoire de l'imaginaire, Ed. Seuil, 1986.
13- Jean Starobinski, L'œil vivant, la relation critique, Ed. Gallinard, 1970.
14- J.P. Richard, « Quelques Aspects nouveaux de la critique littéraire en France », in: Rev, le Français dans le monde, N° 15, 1963.
15- J.P. Richard, Littérature et sensation, Ed. Seuil, 1954.
16- J.P. Richard, Ed. Seuil, 1955.
17- J.P. Richard, L'univers imaginaire de Mallarmé, Ed. Seuil, 1961.
18- J.P. Richard, Onze études sur la poésie moderne, Ed. Seuil, 1964.
19- J.P. Richard, Paysage de chateaubriand, Ed. Seuil, 1967.
20- J.P. Richard, Etudes sur le romantisme, Ed. Seuil, 1970.
21- J.P. Richard, Microlecture, Ed. Seuil, 1979.
22- J.P. Weber, Néocritique et paléocritique, Ed. j.j. Pauvert, 1966.
23- J.P. Weber, Genèse de l'œuvre poétique, Ed. Gallimard, 1960.
24- J.P. Weber, Domaines thématique, Ed. Gallimard, 1963.
25- A. Kilito, le Thème du destin dans les romans de François Mauriac, D.E.S, univ Med V, Rabat, 1971.
26- Maurice Bouvert, la Relation d'objet, Ed. Payot, 1967.
27- Manachem Brinker, « Thème et interprétation » , in Poétique, Seuil, N° 64, Nov, 1985.
28- Michel collot, « Thématique et psychanalyse », in. Territoire de l'imaginaire, Ed. Seuil 1986.

29- Michel Guiomar, Inconscient et imaginaire dans le grand Meaulnes, Ed. J.Corti, 1964.
30-M. Guiomar, Principe d'une esthétique de la mort, Ed.J.corti, 1969.
31- M. Guiomar, Le marsque et le fantasme, Ed. J.Corti, 1970.
32- Michel Mansuy, Etudes sur l'imagination de la vie, Ed.J.corti, 1970.
33-Peter cryle, « Sur la critique thématique », in Poétique , Seuil, N° 64, Nov, 1985.
34-Philippe Hamon, « Thème et effet de réel », in Poétique, Seuil,N°64 , Nov, 1985.
35- K. Salem, L'angoisse chez Guy de Maupassant, thèse sous le directeur de J.P.Richerd, la sorbonne, 1982.
36- Shlomith Rimmon-kenan, « Qu'est-ce qu'un thème », in: Poétique, Seuil, N°64, Nov 1985.
37-Vivian Alleton, « le Thème vu de Babel », in Poétique, Seuil, N° 64, Nov, 1985.
38- « Variation sur le thème », in Rev Communication, Ed. Seuil, N° 47, 1988.

ب- المراجع العربية:

39- جوزيف شريم، الاتجاهات النقدية النفسانية، مجلة الفكر العربي المعاصر (محور التحليل النفسي والبنيوي)، بيروت، لبنان، 1984.

40- عبد الكريم حسن: الموضوعية البنيوية، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 19/18، بيروت، لبنان 1982.

41- عبد الكريم حسن: الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب. ط: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1983.

42- عبد الفتاح كليطو: بعض قضايا التحليل الأدبي، الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي، ع 66 بتاريخ 1985/2/24.

43- علي شلق: القبلة في الشعر العربي، دار الآفاق، بيروت، 1982.

محتوى الكتـاب

استهلال	2
تقديم	3
I - وضعية النقد الموضوعاتي	6
II - النقد الموضوعاتي بين الأصول والامتداد	15
III - إرهاصات النقد الموضوعاتي عند العرب	37
IV - النقد الموضوعاتي والقصيدة الحديثة: الصوت والعين والوجه	55
V - ملاحق النقد الموضوعاتي	110
1) الملحق الأول: مقدمة كتاب (الأدب والحساسية): جورج بولي	110
2) الملحق الثاني: تصدير كتاب (الأدب والحساسية): ج.ب. ريشار	114
3) الملحق الثالث: مقدمة كتاب (الشعر والأعماق): ج.ب. ريشار	116
4) الملحق الرابع: مقدمة كتاب (العالم التخييلي لمالارمي): ج.ب. ريشار	120
5) الملحق الخامس: مقدمة كتاب (دراسات حول الشعر المعاصر): ج.ب. ريشار	141
6) الملحق السادس: مقدمة كتاب (القراءات المصغرة): ج.ب. ريشار	147
7) الملحق السابع: مقال (النقد الموضوعاتي) لبيتر كريل	154
VI - خاتمة	169
VII - بيبليوغرافيا النقد الموضوعاتي	170
محتوى الكتاب	172

نسخة إلكترونية بصيغة PDF

غير مطابقة للنسخة الورقية من حيث ترقيم الصفحات

النسخة منقولة من موقع المؤلف

http://www.saidallouch.net/index1.htm

تنسيق

عزالدين العمراني

النسخة الورقية – الطبعة الأولى

من منشورات: شركة بابل للنشر والطباعة، الرباط، المغرب، 1989



فالنقـد الموضـوعاتي، كمـا يتبنـاه ريشـار، في (العـالم التخيلي لمالارمي) هو نقد يفضل سبر غور العمل الأدبي عبر تـداعيات اللغة الـتي تعتبر بالنسبة لهذا النقد الطريق الوحيد والحقيقي للتعبير، إذ تتحول كل قصيدة من قصائد مـالارمي إلى رمز، لـذلك يعمل الناقد الموضـوعاتي، مـن هنـا، علـى كتابـة قواعـد نحويـة لا مجمـوع كلمـات، فالخيال يبتعد بقدر الإمكان عن الخلط بين الكشف الشكلي للعمل والقـراءة اللفظيـة لـه، لأن مـا يشـغل ريشـار هـو إعطـاء ترجمـة أخـرى لأعمال مالارمي انطلاقا من رسم جداول أولية بمحركات الخيال عنده، مادام التفكير بالجسد يعطي فكرة شبه كاملة ومتآلفة مع اهتزازات أوتار الكمان مثلا، إذ لا تعتبر الشعرية جوهر الأدبية فقط، بل طريقة يمكن أن تتفتق عنها عضوية بالحياة والوجود.